

الإبداع

عابد خزندار



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٨

الاخراج الفنى	تصميم الغلاف
البير جورجى	سعد الشريف

الابـداع لغـة

الابداع كما يقرر « المعجم الوسيط » ـ الذى ألفه مجمع اللغة العربية فى مصر ـ « هو ايجاد الشىء من عدم وهو أخص من الخلق وهذا التعريف هو كما يقرر « المعجم الوسبط » تعريف الابداع عند الفلاسفة ، ولهذا فهو ينشىء كلمة أخرى للابداع فى الفنون هى « الابتداع » وهو يقصر هذا الابتداع على نزعة أدبية بعينها سماها الابتداعية وعرفها بأنها : « نزعة فى جميع فروع الفن تعرف بالعودة الى الطبيعة وايثار الحس والعاطفة على العقل والمنطق ، وتتميز بالخروج على القدماء باستحداث أساليب جديدة • « والمعجم الوسيط » حين يميز بين « الابداع » « عند الفلاسفة » و « الابتداع » فى الفنون يفترض ان ثمة فرقا بين الفعلين المزيدين ، الرباعى ابدع ، والخماسى ابتدع ،

وهي مسألة فيها نظر ، ذلك لأن هـذا الفرق ان وجد فهو فرق صرفي وليس فرقا لغويا ــ كما سنرى بعد قليل ــ وهـذا القول يقتضينا أن نرجع الى معاجم اللغة ، أرجع بادىء ذي بدء الى معجم « مقاييس اللغة لابن فارس » وذلك لأستدل على أصل الفعل . أي الأصل الذي يدل عليه الفعل ، وبعد ذلك أرجع الى الزمخشري صاحب « أساس البلاغة » لأنه يدلنا على المجاز الذي جاوز الأصل الى دلالة أخرى . ثم استعين اذا كانت الكلمة قرآنية . أي وردت في القرآن : بالراغب الاصفهاني صاحب « المفردات في غريب القرآن » ثم أرجع بعد ذلك الى « لسان العرب » لابن منظور اذا رغبت في الاطلاع على الشواهد الشعرية التي ورد فيها الفعل الذي أبحث عن أصله أو عن مجازه . وأحيانا أرجع الى « خزانة الأدب » للبغدادي اذا ورد هـذا الفعل في شاهد من شواهد النحو كفعل كل ــ بتشديد اللام ــ وقد اخترت هـذا الفعل بالذات لأن بدع كما يقرر ابن فارس وهذا ما سنفعله بعد قليل ــ أصلان أولهما : ابتدأ الشيء لا عن مثال ، والآخر الانقطاع والكلال . وفعل كل المكون من الكاف واللام يدل ــ كما يقرر ابن فارس ــ على أصول ثلاثة صحاح منها « خلاف الحدة » ــ بكسر الحاء وتشديد الدال ــ وهو بهذا المعنى يعني التعب والانقطاع . وقد قلت انني استعين بالبغدادي اذا ورد الفعل في شاهد من شواهد النحو كما هو

الحال فى فعل كل اذ ورد فعله المضارع « يكل » أو « نكل »
فى شاهد من أهم شواهد النحو يتعلق بحتى التى حيرت النحاة
وهـذا الشاهد هو :

سريت بهم حتى تـكل مطيهم

وحتى الجياد ما يقدن بارسان

وأهمية حتى فى هذا الشاهد انها ـ كما يقرر ابن هشام
الأنصارى صاحب مغنى اللبيب ـ دخلت على الجملتين الاسمية
والفعلية ، كما أن فعل تكل بعد حتى قرىء منصـوبا ومرفوعا
الأمر الذى حير النحاة وجعلهم يذهبون مذاهب شتى فى اعراب
تكل . وهى مسألة لا أريد أن أخوض فيها أكثر من ذلك ، وقد
أوردتها لأشرح منهجى فى الاستعانة بمعاجم اللغة ؛ وهو المنهج
الذى سأطبقه بالنسبة لفعل بدع ، بداية نجد أن ابن فارس
يقرر ان بدع أصلان « أحدهما ابتداء الشى وصنعه لا عن مثال ،
والآخر الانقطـاع والكـلال » . والأصـل الأول هو الذى
يهمنا ـ ولو اننى تحدثت آنفا عن الكلال ـ ومن بدع ـ كما
يقول ابن فارس ـ « قولهم ابدعت الشىء قولا وفعلا لا عن
سابق مثال ، والله بديع السموات والأرض » وهـذا التعريف
لأبدع لا يختلف عن تعريف « المعجـم الوسـيط لابـدع ،
أو الابداع عند الفلاسفة ، أما فعل ابتدع فان ابن فارس يعرفه
باستنبط ، وهو يقرر ان هـذا الفعل مزيد الثلاثى نبط » الذى

يدل على استخراج شيء فيقال استنبط الشيء استخرجه ، أى ان ابن فارس فيما يبدو لى ــ وأنـا لست عالم لغة ــ انشأ لفعل ابتدع معنى آخر غير الابداع وهو مذهب لم يوافقه عليه كل الموافقــة علماء اللغة الآخرون كما سيتضح لنا بعد حين ، وبعد ابن فارس نأتى الى الزمخشرى الذى يقرر أن بدع « أبدع الشيء وابتدعه : اخترعه . ويقال ابدعت الركاب اذا كلت ، وحقيقته أنها جاءت بأمر حادث بديع .. ومن المجــاز ابدعت حجتك اذا ضعفت » . واذا تأملنا فى هــذا التعريف لبدع عند الزمخشرى نجده لا يفرق بين بدع وابتدع ، بل لا يفرق بين الابداع بمعنى الاختراع والابداع بمعنى الكلال ، فالكلال هو الاتيان بأمر حادث بديع أى الابداع نفسه .

أما المعنى المجازى لبدع فهو لا يهمنا فيما نحن بصدده . ولأن بدع كلمة وردت فى القرآن الكريم فسنستعين بالراغب الاصفهانى لنرى ما يقرره فى شأنها . وهو يقول « بدع الابداع انشأ صنعه بلا احتذاء واقتداء » .

واذا استعمل فى الله تعــالى فهو ايجــاد الشيء بغير آلة ولا مادة ولا زمان ولا مكان وليس ذلك الا الله ، والبديع يقال للمبدع نحو قوله « بديع السموات والأرض » ويقال للمبدع (بفتح الدال) نحو ركية بديع .. الخ » ونلاحظ فى تعريف الاصفهانى هــذا انه قال ركية بديع ولم يقل ركية بديعة ، لأن

صيغتى فعيل وفعول ـ وأرجو من القارىء أن يعذرنى على هذا الاستطراد ـ تستعمل للمذكر والمؤنث ، أى لا يضاف اليها تاء التأنيث فى حالة استعمالها للمؤنث ، فيقال ركية بديع وليست ركية بديعة وامرأة عجوز وليس عجوزة ، أما ابن منظور صاحب لسان العرب فانه كالزمخشرى لا يفرق كبير تفريق بين بدع وابتدع فهو يقول « بدع الشيء يبدعه بدعا وابتدعه انشأه وبدأه » . وهذا يعنى أن فعل ابتدع لا يختلف فى المعنى عن ابدع ، غير أن ابن منظور يقرر فى نفس الوقت ان ابتدع تعنى استنبط ، ولكنه لا يقصر معنى الاستنباط على الاستخراج ، بل ينشىء له معنى آخر هو الاحداث ، والاحداث هو الابداع وفى الحديث « كل محدثة بدعة » اما علماء الصرف فانهم كما يقول الدكتور عبده الراجحى (١) يقررون أن المزيد الخماسى ابتدع على وزن افتعل يعنى فيما يعنيه المبالغة فى الفعل وقياسا على ذلك فان الابتداع يعنى المبالغة فى الابداع . نخلص من كل ما سبق الى انه ليس هناك فرق لغوى يعتد به بين ابدع وابتدع ، وان الخلاف بينهما هو خلاف صرفى محض يؤدى لكل فعل منهما معنى مختلفا عن الآخر . وهذا يجعلنا نتساءل عن الأساس الذى استند عليه « المعجم الوسيط » فى التفريق بين الابداع عند الفلاسفة والابتداع فى الفنون : هل هو أساس لغوى أم أساس صرفى ؟ لغويا ليس هناك ـ كما رأينا ـ فرق

بين الابداع والابتداع . اما صرفيا فثمة فرق واضح بين الاثنين فهل يريد المعجم الوسيط أن يقول أن الفنانين ليسوا ابداعيين وانما ابتداعيون يبالغون فى الابداع ويغالون فيه . اذا كان الأمر كذلك فقد اخطأه التوفيق لأن الابداعيين ليسوا ابتداعيين ــ كما سنرى بعد قليل ــ واذا أتينا الى تعريف « المعجم الوسيط » للابتداعيه فانه لا يخبرنا عما اذا كانت نزعة أدبية عربية أصيلة . أم أنها نزعة أدبية نشأت فى الغرب وانتقلت منه الينا وفى هذه الحاله فانه كان يتعين عليه أن يشير الى المصطلح الغربى الذى يعرف هذه النزعة ، ويبدو لى من تعريف « المعجم الوسيط » الى أن هذه النزعة هى الرومانتيكية . وقد رجعت الى « معجم مصطلحات الأدب » للدكتور مجدى وهبه فوجدت انه وضع ثلاثه مرادفات أدبية لهذه النزعة الأدبية الغربية هى « الرومانتيكية ، الرومانسية ، الابداعية » وقد وفق الدكتور وهبة بتعريف الرومانتيكية بالابداعية ، ولكنه لم يوفق فى استعمال كلمة الرومانسية كمرادف أو بديل للرومانتيكية ذلك لأنه خلط بين الرومانتيكية كمذهب أدبى وبين الرومانس Romance وهو جنس Genre من أجناس الرواية ليست له علاقة البتة بالرومانتيكية ، ولعل للدكتور وهبة عذره فقد وجدت العديد من النقاد يستعملون الرومانتيكية والرومانسية بنفس المعنى ، وواحد منهم هو الدكتور

عبد القادر القط (٢) لا يستعمل كلمة الرومانتيكية اطلاقا ويستعمل بدلا منها كلمة الرومانسية ولو أنه عدل عن ذلك الى كلمة أخرى وهي الوجدانية يصف بها « الرومانسيين » العرب . اما الدكتور محمد غنيمي هلال (٣) فلا يستعمل الا كلمة الرومانتيكية — وهو الأصح — وقد ألف كتابا بهذا العنوان .

وقد قلت أن الرومانتيكيين ابداعيون وليسوا ابتداعيين ذلك لأن واحدا من أوائل منظري الرومانتيكية الفيلسوف الألماني كارل فيليب مورينز (٤) Moritz (١٧٥٧ — ١٧٩٣) يقرر أن وظيفة الفن هي المحاكاة ، ولكن ليست محاكاة الطبيعة فيما تبدعه ، وهو المفهوم الأرسطي للمحاكاة ، وانما محاكاة الطبيعة فى ابداعها ، أى محاكاة عملية الابداع ذاتها . ومن الواضح أن فكرة المحاكاة لا تنطوى على آى وجه من أوجه المبالغة فى الفعل ولهذا فان ابداع الرومانتيكيين ليس ابتداعا . ولهذا أيضا فان تعريف « المعجم الوسيط » للرومانتيكية بالابتداعية لا يستند على أساس . ومما سبق يتضح ان فكرة الابداع — أى محاكاة الطبيعة فى ابداعها — ارتبطت فى أوروبا بالمذهب الرومانتيكى . ولم تتعداه الى المذاهب الأخرى كالواقعية .

أما فى عالمنا العربى فيبدو لى أن كلمة الابداع استعملت فى

البداية لتمييزها عن الاتباع ، أو تمييز الابداعيين عن الاتباعيين وهو تمييز نشأ بعد عصر شوقى وحافظ وقد وصف هذان بأنهما اتباعيان أو كلاسيكيان جديدان •

أى أن العرب لم يعرفوا قبل شوقى وحافظ الابداع بمعناه الروماتيكى • كما لم يستعملوا كلمة الاتباع للمقابلة بينها وبين الابداع • صحيح أن العرب عرفوا البديع وهو زخرف لفظى بحت لايمكن أن نربط بينه وبين الابداع •• ولكننا نجد أديبا عربيا واحدا يزعم انه كان هناك ابداع واتباع عند العرب ، وهـذا الأديب هو ادونيس ، فهو قد ألف كتابا جعل عنوانه الثابت والمتحول ووصفه بأنه « بحث فى الاتباع والابداع عند العرب » ، وقد عرف الابداع « على انه فعل النشاط الانسانى الذى يهدم الراهن المعروف ويولد الجديد غير المعروف ، وهى مقولة لا تنطبق فى رأيى على شعرنا العربى الا اذا استطعنا أن نقول أن أبـا تمام هدم الراهن المعروف فى عصره وهو الشعر العربى الذى انتهى اليه ، وان أدونيس استطاع أن يهدم راهن الشعر العربى الذى انتهى اليه ، وهذا كله بالطبع لم يحدث ، بل أن ديوان أدونيس الذى بين يدى الآن ، وهو من منشورات دار العودة ، ليس فيه أى ابداع بالمعنى الأدونيسى وهـذا بالطبع

لا يعنى أن أدونيس شاعر ردىء . بل هو فى رأيى واحد من أعظم الشعراء العرب المعاصرين .

على أن كلمة الابداع أصبحت فى وقتنا الحاضر — وفى الأدب العربى بالذات — تستعمل استعمالا أوسع وأعم من الاستعمال الرومانتيكى أو الأدونيسى لتدل على كل ما ينشأ من القول فى مجال الشعر والقصة والرواية والخواطر المرسلة — ما عدا النقد الأدبى ولا أعرف لماذا ؟ الخلاصة أن كل ما ينشأ فى أيامنا هذه هو ابداع حتى لو لم تكن القصيدة رومانتيكية أو أدونيسية .. بل ان كاتبا واقعيا يفترض فيه انه من أعداء الرومانتيكية أو الأدونيسية وهو الأستاذ محمود أمين العالم فى كتابه « ثلاثية الرفض والهزيمة » يقترح أن تترجم كلمة «Poetics» الاغريقية الأصل والتى تدل على الصناعة واستعملت مجازا فى هذه اللغة لتدل على صنعة الشعر ، أقول يقترح بأن تترجم هذه الكلمة الاغريقية الى « علم الابداع الأدبى » .

وأنا عندما كتبت مقالاتى عن وهمية الابداع ، لم أتحدث عن الابداع عند الرومانتيكيين كما لم أتحدث عن الابداع

الأدونيسي . وانما تحدثت عن كلمة الابداع التي شاع استعمالها كما قلت لتدل على كل ما يقال ويكتب ، وهذا لا يعني انني لا أعتبر ابداع الرومانتيكيين أو ابداع أدونيس وهما . بل هما — في رأيي — الوهم نفسه . وللحديث بقية •

عابد خزندار

جريدة الرياض الخميس ٢٤ ربيع الآخر ١٤٠٧ هـ
٢٥ ديسمبر ١٩٨٦ م

هوامش :

(١) الدكتور عبده الراجحي « التطبيق الصرفي » دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٧٩ .

(٢) الدكتور عبد القادر القط « الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر » دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٨١ .

(٣) الدكتور محمد غنيمي هلال « الرومانتيكية » دار الثقافة ودار العودة بيروت ١٩٧٣ .

(٤) راجع كتاب تودوروف

Tzvcton Todorov
Theories du Sumbole
Edition du Seuil. Paris 1977

نظريـــة الابـــداع

سأعتمد فى كتابة الجزء الأول من هذا البحث على كتاب تودوروف Todorov « نظريات الرمز » Theories Du Symbole (1) ويمكن اعتبار ما أكتبه هنا مجرد اعادة صياغة لنصه . وفكرة الابداع أو نظريته انطلقت من الفكر الرومانتيكى ، وعلى وجه التخصيص من أحد منظرى هذا الفكر وهو الكاتب الألمانى كارل فيليب موريتز (Moritz 1756 — 93) اذ كان هو الرائد فى هذا المجال وجميع من عاصروه أو أتوا بعده من الرومانتيكيين اقتفوا أثره وتأثروا بأفكاره وقبل أن نعرض لأفكار موريتز وخاصة تلك التى تتعلق بالمحاكاة ، نريد أن نقرر ان أول من خرج على فكرة المحاكاة الأرسطية فى الأدب — فى رأيى —

ونقضها هو شكسبير ، ولكن احدا لم يتنبه الى ذلك فى حينه ، لأن معاصرى شكسبير من النقاد ومن جاء بعدهم نجحوا فى أن يحملوا ذكره لدرجة أن الكلاسيكيين الجدد الذين أتوا بعده فى فرنسا مثل كورنى وراسين لم يطلعوا — فيما يبدو — على مسرحياته ولم يتأثروا بها ، ولهذا لم تخرج مسرحياتهم عن اطار المحاكاة الأرسطية •

ويرجع الفضل فى اكتشاف شكسبير الى الكاتب الألمانى ليسنج (Lessing 1729 — 81) وتودروف لا يوضح لنا بصورة قاطعة عما اذا كان موريتز فى نظريته عن المحاكاة قد تأثر بليسنج أم لا ، كما انه لا يشير من قريب أو بعيد الى أن شكسبير هو أول من قوض فكرة المحاكاة الأرسطية ، بل على النقيض من ذلك يقرر أن موريتز أول من قوضها ، وحورها بحيث أصبحت تعنى شيئا آخر غير ذلك الذى ذهب اليه أرسطو ، ذلك لأن أرسطو يقرر أن العمل الشعرى ليس الا محاكاة للطبيعة ، بينما نجد موريتز يقرر أن ثمة محاكاة ، ولكن الذى يحاكى هو المؤلف وليس العمل الأدبى ، والمؤلف لا يحاكى ما تبدعه الطبيعة ، ولكنه يحاكى الطبيعة فى عملية الابداع ذاتها • ومن هنا حلت فكرة الابداع محل المحاكاة ، فهو يقول : « ان الفنان الموهوب لا يقنع بملاحظة الطبيعة ، ولكنه يجب أن يحاكيها ويتخذها نموذجا ، ويبنى ويبدع مثلما تبنى وتبدع » • وتأسيسا على

ما سبق فان اللحظـة الابداعيـة أهم من النتيجة أو من العمل الابداعى • ولهذا فان الرومانتيكية لا تكترث بالعلاقة بين العمل الابداعى وبين الواقـع أو ما يسمى بالعلاقـة التمثيلية ، بقدر ما تهتم بالعلاقة بين المبدع وما يبدعه ، وهى علاقة تعبيرية وليست علاقة تمثيلية ــ ان صح هـذا التعبير ــ ، والتوافق أو التشابه بين الطبيعة والابداع ليس تشابها فى النتيجة ، أى ليس تشابها فى نتيجة كل منهما ، ولكن فى عمليـة الابداع نفسها • أى أن كلا من الاثنين يمتلكان نفس الأدوات والمواد الخـام دون أن يتوصلا بالضرورة الى نفس النتيجة ، ودون أن يبدعا نتاجا واحدا وهـذا يعنى نفى فكرة المحاكاة نفيا نهائيا عن العمل الابداعى ، كما يعنى بالتالى توقف العمل الأدبى عن أن يكون وصفا للواقع • بعد ذلك ينطلق موريتز ليقرر ان التشابه بين العمل الابداعى وبين الطبيعـة لا يتوقف عند عملية الابداع ذاتها ، أو لا يتوقف عند اللحظة الابداعية ، بل يذهب الى أبعد من ذلك ليقرر ان ما يشكله كل منهما يعتبر عالمـا قائما بذاته ومستقلا بنفسه ، ولكنهما برغم ذلك يشتركان فى سـمة واحدة ، وهو انهمـا يمثلان كل ما هو جميل وأخاذ • وعند هـذه النقطة يتدخل تودوروف فى معرض شرحه لأفكار موريتز ليقرر ان أفكاره اذا أخذ كل منها على حدة لا تمثل أية جدة • ولكن جدتها تكمن فى تآلفها ، ذلك والكلام مازال لتودوروف ، لأن واحدا مثل

الموسيقار مندلسون سبق موريتز الى بعض هـذه الأفكار ، وميز بين ما هو جميل وأخلاقى . وبين ما هو جميل ونفعى ، ولكى نفهم مقولة مندلسون يجب أن نعود الى الأدب الاغريقى القديم . ذلك لأنه يقرر ان الأدب ـ وهو ما يتضح لنا بجلاء فى مسرحية الضفادع لاريستو فان وما يتضح لنا من الالياذة. قبل ذلك ـ يجب أن يجمع بين الأخلاقى والجمالى ، ويستهدف الامتاع والتهذيب فى نفس الوقت فى حين ان مندلسون ومن بعده موريتز نبذا هـذه الفكرة ، وفرقا بين الاثنين . أى الجمالى والنفعى ، أو بين الجمالى وما يمكن أن يخلفه من عبره أو اعتبار . ولالقاء المزيد من الضوء على هـذه الفكرة سأترجم واقتبس هذا النص لموريتز : ـ

« ان الشىء لايمكن أن يكون جميلا لأنه يمنحنا بعض البهجة ، لأن هـذا يعنى ان كل ما هو نفعى أو غائى سيكون جميلا ، ولكن ما يمنحنا البهجة دون أن يكون فى حد ذاته نفعيا هو ما يمكن أن نسميه بالجميل » . وهـذا يعنى أن الجميل هو اللانفعى الذى لا غاية له ، حتى لو كانت تلك الغاية هى اشاعة البهجة فى نفوسنا ، لأن مجرد وجود شبهة غائية ينفى جمالية النص الابداعى ، وهـذا يعنى ان على النص الابداعى أن يشيع البهجة فى نفوسنا دون أن يتعمد ذلك ، والا فانه يفقد صفته الابداعية ، أى أن اللاغائية هى الصفة الأساسية للابداع ،

والسمة الرئيسية لكل عمل ابداعي ، وهو يعود ويؤكد ما سبق بهذه الكلمات : « ان الشيء لايمكن أن يكون جميلا لأنه يولد فينا المتعة ، لأن ذلك يعني أن كل ما هو نفعي سيكون أيضا جميلا ؛ ولكن الذي يمتعنا بدون أن يكون في حد ذاته نفعيا هو ما يمكن أن نسميه بالجميل » .

وهو يذهب الى أبعد من ذلك ويقرر أن الجميل هو اللانفعي :

« ان مفهوم اللانفعي من حيث أنه لا غاية له ؛ ولا مبرر لوجوده يقترن طواعية بمفهوم الجميل ، ذلك لأنه لا يحتاج هو الآخر الى آية غاية ، ولا لأي مبرر لوجوده من خارج ذاته لأنه يستمد قيمته وغايته من ذاته نفسها » .

والشيء يظل جميلا طالما يظل لازما — وأنا استعمل كلمة اللازم بمعناها النحوي — لا يعدو نفسه الى ما هو خارج عنها ، أي ليس متعديا — وأنا أيضا استعمل كلمة المتعدي بمعناها النحوي — وهو معنى يؤكده موريتز بقوله : « ان الجميل لا يتطلب غاية من خارج ذاته ، لأنه مكتمل ويتحقق في حد ذاته،وكل الغاية من وجوده لايمكن الا أن تكون فيه وروح الجميل تتألف من تحققها فيه » . وهذا يعني أن الجميل مكتمل وكلي في حد ذاته ، أي أن كلمتي الجميل والكلي مترادفتان ، وهذا يقودنا الى أن نفرق بين معنيين لكل منهما مدلوله وأهميته

التى تتعلق بهذا المدلول ، وهما فعلا (« ينتفع » و « يستمتع ») .
ان معنى فعل « ينتفع » هو ان يستخدم الانسان شيئا ما للوصول الى شيء آخر ، أما معنى فعل « يستمتع » فهو ألا يعدو الانسان ما يستمتع به الى سواه . ثم يعودموريتز ويعرف الجميل تعريفا آخر بأن الجميل عدا عن كونه كليا ولا نفعيا ومستقلا بذاته ، فانه يتميز بالتناسق بين أجزائه ، أى أن الأجزاء تتآلف وتتناغم لتكون الكل الجميل ، وكلما كانت العلاقة بين هذه الأجزاء وثيقة كان الشيء أكثر جمالا ، وحسبما يقرره موريتز فان التناسق والتناغم بين الأجزاء هما اللذان يجعلان الشيء الجميل قائما بذاته ومستقلا بنفسه . بكلمات أخرى أن الشيء يعتبر جميلا لأنه يشكل وجودا لا يحتاج الى أى مبرر من خارجه ، وذلك لأن أجزاءه بتآلفها وتناسقها تغنينا عن اسقاط أى شيء من الخارج عليها لكى نستمتع بها أو بالكل الجميل . مرة أخرى وبكلمات أخرى ان الجميل ليست له غاية تعدو ذاته ، لأن غايته تتحقق فى ذاته نفسها ، ومن الأجزاء التى تتألف منها هذه الذات . ولعلنا نلاحظ — والكلام لى وليس لتودوروف — ان ما قرره موريتز يعتبر ارهاصا لما قرره البنيويون بعده ، وهو ان النص قائم بذاته ومستقل بنفسه بحيث لا نحتاج الى أن نسقط عليه أى شيء من خارجه لكى نفهمه ، وقد استعملت كلمة نفهمه ،

ولم أقل نستمتع به لأن البنيويين لا يكترثون بجمالية النص التي يجعل لها موريتز كل الاعتبار ، والتي يقرر انها مبرر وجوده ، وقد مر القول على أن موريتز يقرر أن الجميل لا غاية له ، ولكنه يعود بعد ذلك ليضفي على الجميل نوعا من الغائية ، ولكنها ليست غائية خارجية وانما غائية داخلية ، فهو يقول : « هنالك حيث يفتقر الشيء الى نفعيه أو غاية خارجية ، فاننا يجب أن نبحث عنهما في الشيء نفسه اذا كان ذلك الشيء يخلق المتعة في نفسي ، أو على الأصح يجب أن أجد في الأجزاء المنعزلة لهذا الشيء الغاية كلها بحيث لا أتساءل : ولكن ما هو النفع من وراء الكلي ؟ أي بكلمات أخرى : انني ازاء ما هو جميل يجب أن أعيش المتعة بسببه فقط ، وهذا يتحقق لأن غياب الغائية الخارجية تعوضه الغائية الداخلية ، أي أن الشيء يجب أن يكون ذلك الشيء الذي يكتمل بذاته . » ولعلنا نحس بشيء من التناقض في مقولة موريتز هذه ، ذلك لأنه يقرر بادئ ذي بدء أن الجميل لا غاية له ثم يعود فيقرر أن ثمة غاية ، ولكنها غائية داخلية ، غير أن الاحساس بالتناقض ما يلبث أن يزول عندما يقرر ان الالتحام الداخلي لما هو جميل مرتبط ارتباطا كليا بعدم وجود غائية خارجية له . أي أن موريتز حين ينفي الغائية الخارجية ، يثبت محلها غائية داخلية تتولد من خلال التحام الأجزاء بين بعضها البعض في الكل الذي تشكله ، وبينها وبين ذلك الكل .

وقد نجد فيما يقوله موريتز صدى ما قاله معاصروه أو من سبقوه وخاصه فنكالمان «Winckelman» (١٧١٧ — ٦٨) الذى قرر أن « غاية الفن الحقيقى ليست محاكاة الطبيعة . ولكن ابداع الجمال » . ولكنه عجز عن الوصول الى النتائج التى تترتب على هذه المقدمة . وهو ما فعله موريتز حين نظر الابداع، وجعل الفن تكريسا للجمال الأمر الذى تشى به العبارات التالية : « ان كل الأعمال الجميلة للفن لا تعدو أن تكون ترسيخا لكل ما هو عظيم فى الطبيعة التى تحتوينا ، وهذا يعنى أن نعتبرها كلا موجودا لذاته ، مثلها فى ذلك مثل الطبيعة العظيمة التى تحقق غايتها من داتها وفى ذاتها » . واذا كانت الطبيعة والفن يتشابهان فى انهما يستمدان مبرر وجودهما من ذاتهما ، فان الطبيعة قد تكون أحيانا نفعية ، فى حين أن الفن لايمكن أن يكون نفعيا . ولهذا فان موريتز يردد هنا عبارة شيلنج «Schelling» ان الفن أرقى من الطبيعة ، وهذا يذكرنى — والحديث هنا لى وليس لتودوروف — بعبارة اسكار وايلد الشهيرة :

« انه يتعين على الطبيعة أن تقلد الفن » . .

وموريتز يضرب مثلا على الفرق بين النفعى الذى له غاية محددة ، وبين الجميل اللانفعى الذى ليست له آية غاية بالفرق بين المشى والرقص . ذلك لأن المشى نفعى له غاية محددة ،

والهدف منه يتحقق خارجا عن ذاته ، انه وسيلة محضة للوصول الى هـدف ما ، وهو يتجه دائما نحو هـذا الهدف بدون أى اكتراث لانتظام أو عدم انتظام الخطوات الفردية . أما الرقص فلا غاية له الا نشوة الرقص ذاتها . والخطوات لا تتمايز عن بعضها البعض ، كما فى المشى ، بذلك الذى يجعلها أكثر اقترابا من الهدف ، بل تتمايز بايقاعها وخضوعها لنسق معين ليست له أية غاية خارجية ، ولكنه نسق يحقق وجوده من خلال ذاته . والفرق بين المشى والرقص يشبه الفرق بين النثر أو الخطاب العادى وبين الشعر ، فالنثر له هـدف محدد فهو وسيلة الى هدف ما ، أما الشعر فهو نسق محدد بين الكلمات . والشعر يتحقق عندما تنبثق الكلمات من أجل ذاتها ، عندما يكون الخطاب منبثقا من ذاته ومن أجل ذاته ، وعندما يتولد التناسق الداخلى الذى يتحقق من خلال شروطه الذاتية والعفوية التى لا تخضع لقانون خارجى . بمعنى آخر ان الشعر خطاب رقصى أو خطاب متراقص يدور حول نفسه ، وليست خطى تقود الى هدف ما ، انه لازم أو ملازم لنفسه . وهـذا يتحقق من خلال الالتحام بين أجزائه الداخلية . والالتحام كسمة للشعر أو للعمل الفنى ، يعنى ان كل جزء من أجزائه ، أى أجزاء العمل الفنى له قيمته وضرورته كجزء لايكتمل الكل الا به ، حتى لو كان هناك تناقض بين أجزائه كالتناقض بين الشكل والمضمون والروح

والمـادة ، ذلك لأن العمل الفنى ، وهـذا تعريف جديد له ، ليس الا عمليـة توفيق أو توليف للمتناقضات ، وكلمة التوليف تعنى فى حد ذاتها التقاء النقائض ، وموريتز يقرر أن هذا التوليف بين النقائض قد بلغ أوجه فى الأساطير الاغريقية التى تتميز بالجمع بين النقائض وخلق نوع من الانسجام بينها يؤدى الى ابداع كلى متناغم ومؤتلف ومستقل بذاته ، وهذه الاستقلالية شرط أساسى لتحقيق الجمال ، وهى استقلالية تامة ومطلقة بحيث لا يحتـاج العمل الأدبى وصف وصف أو شرح لأن هذا يعنى اسقاط شيء من الخارج عليه مما يؤدى الى فقدان استقلاليته ، وبالتـالى فقدان جماليته .

ان طبيعة الجميل تنطلق من ان الأجزاء والكل لها معناها ولديها ما تقوله ، الجزء من خلال الجزء الآخر والكل من خلال ذاته ، بحيث أن الجميل يشرح نفسه ويصف نفسه من خـلال ذاته ، ولهذا فانه لا يحتـاج الى شرح أو وصف اللهم الا الى الأصبع الذى لا يشير الى شيء سـوى المحتوى ، وبمجرد أن يحتاج العمل الفنى الجميل الى شيء ما يتجاوز هذا الأصبع الاشارى كشرح ما ، فان العمل يصبح بهذه الطريقة عملا غير كامل ، وذلك لأن الشرط الأساسى الذى يتطلبه الجميل هى الشفافية التى تشع أمام البصر .

صفوة القول أن العمـل الابداعى يبرر نفسه ويصف

نفسه ويستقل بذاته دون أن يحتاج الى مبرر خارجى ، أو شرح خارجى فالأجزاء تشرح الكل ، والكل يبرر الأجزاء • والعمل الجميل يمكن أن يجد ما يقابله أو يشاكله ، ولكنه يستعصى على الترجمة وبالتالى على الشرح ، انه يمكن أن يجد ما يقابله فى الأعمال الجميلة الأخرى ، فالشعر مثلا صورة بالكلمات ، والرسم شعر بالخطوط والألوان ، والموسيقى شعر ورسم بالأصوات •

خلاصة القول انه يمكن تلخيص كل التعريفات والسمات للعمل الابداعى فى كلمة واحدة وهى الرمز • وهذا التصور للعمل الابداعى كرمز لا يكتمل وتتحدد أبعاده عند موريتز وانما يتحقق ذلك عند المنظرين الرومانتيكيين الذين جاءوا بعده • ان الرمز عند موريتز لا يعدو أن يكون سيماء اعتباطية ، وهو لا يعرفها أو لا يعرف الرمز ، وانما يلجأ الى تعريفه بما يناقضه أو يقابله ، كمن يعرف الماء بأنها ليست النار ، والسيماء التى يصفها موريتز كمقابل تعريفى للرمز Symbole هى كلمة Allegorie وهى كلمة أجد صعوبة فى ترجمتها ، ومجدى وهبة يترجمها فى كتابه « معجم مصطلحات الأدب » بالمجاز ، ثم يمضى ويستعير له تعريفا من الجرجانى مقررا « انه اسم لما أريد به غير ما وضع له لمناسبة بينهما • ولكن اذا ترجمنا كلمة Allegorie بالمجاز ، فكيف نترجم كلمة Metaphore ان مجدى وهبة يترجمها بكلمة

« الاستعارة » ، ثم يعرفها بقوله انها : « مجاز بلاغى فيه انتقال معنى مجرد الى تعبير مجسد عن طريق ان يستبدل بالمجرد التعبير المجسد من غير التجاء الى أدوات التشبيه والمقارنة ، وتتميز الاستعارة بأن عناصر التشبيه كلها ليست موجودة فى التعبير ..

ورغم اننى درجت حتى الآن على ترجمة كلمة الميتافور بالمجاز : فاننى أقبل ترجمة مجدى وهبة لها بالمجاز الى أن أجد ترجمة أكثر دقة . مهما يكن فان موريتز ـ فيما يبدو ـ ينفر من استعمال كلمة Alliogrie لأن موروفيم Allos فى هذه الكلمة يتطلب شيئا آخر فى حين أن الجميل كل متحقق فى ذاته ولا يحتاج الى شىء آخر ، وعلى هذا فان المجاز الذى يناقض هذا التصور لا يستحق أى مكان فى عالم الجميل . واذا ورد المجاز فى أى نص فانه يظل هامشيا جاء بمحض الصدفة ، ولا يمكن أن يشكل جزءا من العمل الفنى .

دى مان :

ولننتقل الأن من موريتز وتودوروف الى منظر حديث للابداع وهو بول دى مان والى مدرسة ييل النقضية Deconstructive School كى نفهم المزيد عن الفرق بين الرمز والمجاز ولنبدأ بالبحث الذى كتبه دى مان عن الرمز Symbol والمجاز Alegory فى كتابه Blindness and insight (٢).

وهو يقرر بادىء ذى بدء أن الرومانتيكيين قد نبذوا الأساليب البلاغية أو الريتوريتقية المعروفة ، وخاصة المجاز ، واستخدموا ما تعارفوا عليه بالرمز . وهو يبدأ باستعراض أفكار المنظرين الرومانتيكيين الألمان دون أن يدخل فى التفاصيل التاريخية الدقيقة التى جعلت الألمان ينظرون الى الرمز والمجاز كضدين لا يلتقيان على رغم انهما كانا مترادفين عند فكلمان الذى مر ذكره ، على انه يقرر ان هانز جورج جادامار Gadammer يقرر فى كتابه Wahr heir und methode « والحقيقة والأسلوب » ، وبالمناسبة فان دى مان لا يترجم فى معظم الأحيان الاصطلاحات أو حتى النصوص الألمانية أو الفرنسية مفترضا ان قراءه يجيدون هذه اللغات الثلاث ، وقد لاحظت أن ديريدا يفعل نفس الشىء . المهم أن جادامار قرر أن الطلاق بين الرمز والمجاز تزامن مع نشوء استاطيقا ترفض ان تفصل بين التجربة والتعبير عنها ، وتميز بينهما ، وان اللغة الشعرية الأصيلة قادرة على تجاوز أى تمييز قد يفرق بينهما ، وبالتالى قادرة على تحويل التجربة الفردية الى حقيقة شاملة . وان ذاتية التجربة لا تتلاشى عندما تأخذ شكلا لغويا ، وان العالم لم يعد يشكل مجموعة من الجزئيات التى تشكل شتيتا من المعانى المميزة والمستقلة ، ولكنه يمثل التقاء رموز تتوحد فى معنى واحد وشامل . وهذا ما يجعل الرمز ككل شامل ينحى المجاز الذى لا يعدو أن يكون سيماء تشير الى شىء محدد أو تستهلك بمجرد

القيام بتشفيرها • وهو يؤكد ذلك فى العبارات التالية : « ان التناقض بين الرمز والمجـاز يشـبه التناقض بين الفن واللافن لأن الأول لا حدود لايحائيته المعنوية بينما الآخر يستهلك نفسه بمجرد أن نصل الى معناه • « بعبارة أخرى أن المجـاز نسبى وفرضى ويشير الى معنى لا يؤلفه ولا يخلقه ، انه مجرد اشـارة أو سيماء افتراضية • بينما الرمز يتولد من خلال علاقة حميمة بين الصورة التى تتجلى أمام الحس ، وبين مجموعة الاحساسات والمشاعر اللامتناهيـة التى توحيها الصـورة • وبالطبع فان دى مان يقرر مثل تودوروف أن منظرى الرمز البارزين هم جوته وشيلر وشيلنج ، كما يقرر أن معظم نقـاد الروماتيكية الذين جاءوا بعده يؤكدون سـيادة الرمز على المجـاز فى الأدب الروماتيكى ، وهو بمجرد أن يقرر ذلك يبدأ فى نقض آرائهم ، وأنـا استخدم كلمة النقض كمقابل لكلمة Deconstruction بادئا بجوته نفسه ، حيث يلاحظ أن تفضيله الرمز على المجاز مصحوب بالعديد من المتناقضات • ثم يمضى بعد ذلك ويقرر اننا لو نظرنا الى شـعر هولدرلين وقرأنـاه بامعان لا نستطيع ان نجزم بأن وصفه لجزيرة باتموس ونهر الراين والمنـاظر الطبيعية يمثل وصفا رمزيا ، وان هـذه المناظر أو المشـاهد الطبيعيـة لا تشكل عناصر تشبه ــ عن طريق المقارنة ــ الصدق الروحى الذى يتضح من الأجزاء التجريدية من النص • ولو جزمنا بشىء

من ذلك فاننا ننفى عن هــذا الوصف للمناظر الطبيعية شعريته :
وانه يمثل كلا قائما بذاته ، وليس جزءا يفضى الى كل آخر ،
ولكى نفهم هــذا الكــلام يجب أن نأخــذ فى الحســبان أن
الرومانتيــكيين يقررون أن الرمز يتألف من توحد الطبيعــة
وانصهارها فى الذات ، أى أن الطبيعة هنا جزء وليست كلا قائما
بذاته كمــا فى شعر هولدرلين • أى اننا لا نستطيع أن نصف
هولدرلين الاستعارى من خــلال التضاد بين الرمز والمجــاز •
ونفس الشيء يمكن أن يقال عن أسلوب جوته فى أعماله الأخيرة•
ودى مان يلاحظ أن كلمــة المجاز تتردد على ألسنة العديد من
منظرى الفكر الرومانتيكى الألمــان • مثل فريدريش شليجل
وزدلجر Solger وهوفمان وان ترديدها لايمكن أن يكون
من قبيل الصــدفة ، وبدون أن يــكون لها معنى محــدد فى
اذهــانهم • بــل أن فريــدريش شــليجل فى كتابــه
«Gesprach uber der peosie» يقــرر :

«Alle schonheit ist allegorie» ثم يمضى
دى مان فيقرر أن الرمز فى تصــور ما بعد الرومانتيكية قد أصبح
مجرد شكل من أشكال البلاغة مثله فى ذلك مثل المجاز وانه
لم تعد له أية ســيادة تاريخية أو فلسفية على أشكال البلاغة
الأخرى • والعديد من المفــكرين مثــل كورتوس وايوربــاخ
ووالتر بنجامين توقفوا عن أعتبار ســيادة الرمز كمشكلة من

مثيل البــلاغة • وجادامار يقرر أن القــدرة الرمزية للعقل لا تستطيع أن تتحرر من التقاليد المجازية والأسطورية •

وفى محاولة من دى مان لالقاء المزيد من الضــوء على اشكالية الرمز والمجاز فانه يفارق الأدب الرومانتيكى الألمــانى الى الأدب الرومانتيكى الانجليزى • وهو يقرر أن كوليردج هو الشاعر الانجليزى المعاصر لجوته الذى عبر عن نفسه من خلال العلاقة بين الرمز والمجاز • ولأول وهلة يبدو لنا أن كوليردج يتبنى فكرة سيادة الرمز على المجــاز ، وذلك لأنه فى عالم الرمز فان الشكل يتوحد مع الحياة • وفى التخيل الرمزى لا نجد انفصاما بين الملكات التوليفية ، لأن التصور المــادى والتخيل الرمزى متلازمان ، كما يتلازم الجزء مع الكل ، فى حين أن المجاز مجرد شبح خال من أى شكل أو مادة • وهنا يعمد دى مان الى نقض كوليردج ، ذلك لأن كوليردج فى نفس النص الذى وردت فيه الآراء السابقة يصف الرمز بالشفافيــة ، وعندئذ ينبرى له دى مان مقررا ان الشفافية تعنى تلاشى المــادية بحيث يفقد الشىء مادته وعندئذ يصبح مجرد طيف أو انعكاس ولا يصبح شــيئا له وجود مادى • وفى هــذه الحالة فان كلا من الرمز والمجــاز لا ينتميان الى هــذا العالم وبذلك لا يصبح للفرق بين الرمز والمجاز أية أهميــة أساسية • ثم يغادر دى مان الأدب الانجليزى الرومانتيكى الى الأدب الفرنسى الرومانتيــكى وبالذات الى

روسو حيث يلاحظ أن الرمز يحظى بنفس الأولوية والأهمية التي يحظى بها في الأدبين الانجليزي والألماني الرومانتيكيين . فالرمز أيضا يشير للالتحام بين الطبيعة والوعي والذات والموضوع . ودي مان يقرر انه لا يوجد مثل رواية La Nouvelle Heloise يؤكد — كما يقول النقاد — ارتباط ظهور الرومانتيقية بسيطرة الأسلوب الرمزي ، ولكنه يعود مرة أخرى وينقض هذه الفكرة وينقض آراء النقاد وخاصـــة دانييل مورنيـــه (MORNET) الذي ارتكز على هـــذه الرواية في دراسته عن العاطفة الطبيعية أو علاقة العاطفة بالطبيعي في أدب القرن الثـــامن عشر . وهو يقرر — أي دي مان — ان النقاد لم يجدوا شيئا من الصعوبة في الاشارة الى العلاقة بين الحالة الداخلية للروح والمظهر الخارجي للطبيعة ، حيث تتوحد الروح مع الطبيعة ، ويصبحان شـــيئا واحدا هو الرمز ، وذلك في الجزء الرابع من الرواية المعروف باسم « واقعة ميبرى » (Meillerie) عندما يزور بطل الرواية منطقة مجهورة سبق أن زارها في الماضي ، هي منطقة يصفها بانها «Lieu Solitaire» « مكان منعزل » (Sauvage et Desert» مهجورة وحشية

«Mais plein de ces sortes de beautes qui ne Palisent qu' aux ames sensibles et paraissent horribles aux autres :

« اننا ازاء مكان منعزل مهجور ومتوحش ولكنه مفعم بكل أنواع الجمال التي تمنح البهجة للأرواح الحساسة ، وتبدو

مفزعة للآخرين » . اننا هنا ازاء الرمز أو ما يمكن أن نسميه بتوحد الأرواح الحساسة مع الطبيعة . ولكننا فى نفس الوقت ازاء ما يسميه نورثروب فراى بال «Pathetic fallacy» وهى ظاهرة تدل على زيف ما يسمى بتوحد الطبيعة مع الروح ، ذلك لانتى عندما أكون كئيبا وحزينا وأجد ان الطبيعة ممطرة ومظلمة ، فاننى أظن انها تشاركنى اساى وهذا غير صحيح ، فالطبيعة لها قوانينها الخاصة التى لا تخضع لما يعترينى من حالات نفسية فرحا أو بهجة أو كآبة ، والاشارة الى نورثروب فراى ليست من دى مان وانما من عندى ، ولعلى أردت بشكل ما ان أدعم رأيه بدون أن أقصد ذلك ، على أن دى مان يشير الى مشاهد طبيعية أو حدائق أخرى فى رواية روسو وخاصة تلك الحقيقة التى أنشأتها جولى بطلة الرواية على الطراز الانجليزى الذى يختلف عن الطراز الفرنسى فالطراز الانجليزى فى الحدائق يتميز بمحاولة تقليد الطبيعة حيث لا تآلف ولا تناسق بين الأجزاء وبين النباتات التى تحتويها . فى حين ان الحدائق الفرنسية تغلب عليها سمة الصنعة والتناسق بين الأجزاء والنباتات . « أى اننا فى رواية روسو ازاء حديقة وحشية ، ولكنها فى واقع الأمر صناعية ، وهذا يستتبع ان أى احساس قد يتولد فى نفوسنا من مشاهدة هذه الحديقة ، وانها تعكس ما نحسه وتتوحد معه سيكون احساسا زائفا .

وبذلك يلغى دى مان بجرة قلم فكرة الرمز أو توحد الروح مع الطبيعة ، والواقع ان الذى يلغى فكرة توحد الروح مع الطبيعة ليس دى مان وانما جولى بطلة رواية روسو ، فهى تصف حديقتها قائلة : «.... Il n'y a rine la'que je n' ai ordone'

ودى مان لا يترجم هـذا النص وترجمته هو « ليس هنـاك أى شىء لم اطلبه » . وهـذا يعنى فى رأى دى مان سـيادة اللغة على الواقع ، وهـذا هو جوهر الحداثة وما بعد الحداثة ولكن لهـذا حديث سيأتى بعد حين . أما فى واقعـة الميبرى أو المشهد الطبيعى الحقيقى فان اللغة تلتحم مع حركة الطبيعـة والعاطفة وتخضع لها .

ويتمثل فى الصراع بين هذين العالمين الطبيعى والصـناعى الصراع بين الرمز والمجاز بل أن الرواية تفقد قيمتها تماما بدون وجود الرمز والمجـاز معا ، وبدون انتصـار المجاز فى النهاية . والواقع ـ كما يقرر دى مان ـ ان استعمال المجاز ليس مقصورا على روسو ، بل أن المجـاز يحتل مكانا أساسيا فى أعمـال الروماتتيكيين الأوائل بين عامى ١٧٦٠ و ١٨٠٠ . ولكن ما هو الفرق فى النهاية بين المجاز والرمز فى رأى دى مان ؟ الرمز يحاول أن يوحد ويعرف بينما المجـاز يشكل بعدا عن أصله .. انه مجاز من شىء أصلى الى شىء متسعار . انه طريق أو مسافة بين شيئين وبالتالى فهو ابتعاد عن الأصـل ، وهذا يعنى انه يحول بين الذات وبين التعرف على نفسها فى اللاذات كالطبيعة

مثلا ، وبهذه الخلاصة ينقض دى مان فلسفة الرومانتيكية القائمة على الرمز • أى أن الرومانتيكيـــة انتهت الى مأزق أو طريق مسدود •• ولكن المـــأزق هنا لغوى وليس تاريخيا . ودى مان على أية حال يرفض التاريخية • ولكن فريدريك جيمسون (٣) الذى كان زميلا له فى جامعة ييل يقرر أن السبب الرئيسى لانتهاء الرومانتيكية ليس لغويا وانما تاريخيا ، ذلك لانه مع نشـــوء وتنامى قوة البورجوازيين (والبورجوازيون هم سكان المدن) . وانهيار طبقة النبلاء . وسيطرة المدينة على الريف ، نشأت الحاجة الى أدب جديد يعبر عن البورجوازية وهو أدب لابد أن تكون المدينة بواقعها اليومى بطلة له ، وهـــذا ما حدث اذ اختفى أدب الطبيعة أو الأدب الرومانتيكى وحل محله أدب المدينة أو الأدب الواقعى ولكن هذا ما لبث بدوره ان اختفى وحل محله أدب الحداثة ، فهل السبب فى هذه النقلة الجديدة تاريخى أم لغوى ؟ ان بعض النقاد ومنهم فريدريش (٤) وايورباخ (٥) يذهبون الى ان السبب فى هـــذه النقلة تاريخى • فريدريش يقرر أن اختفاء الواقعية يعود الى محـــاولة الكتاب للهروب من واقع لم يعد محتملا وذلك من المنتصف الثانى للقرن التاسع عشر ، أما ايورباخ فيذهب الى انه اعتبـــارا من الربع الأول من القرن العشرين لم يعد يوجد فى الواقع ما يستحق أن يكتب عنه ، لقد أصبح مملا ورتيبا حتى الحروب العظـــام ومنها الحرب العالمية الأولى لا تعد حدثـــا خارجا عن المـــألوف ، ولهذا هرب الكتاب من عـــالم

الواقع الى عالم الذات أو عالم الشعور ، وهو يضرب مثلا على ذلك بفرجينيا وولف وروايتها : «To the lighthouse»
وايورباخ بالمناسبة كان أستاذا فى جامعة ييل قبل دى مان .
أما دى مان فقد مر القول على انه يرفض التاريخية ، ولهذا فان السبب فى اختفاء الواقعية وحلول الحداثة محلها — فى رأيه — سبب لغوى محض وليس سببا تاريخيا . وهذه النقلة حدثت منذ أن تخلى الشعر عن وظيفته كمرآة للواقع وأصبح مصباحا وظيفته الاضاءة وحسب ، وهو يستعير هنا كلمتى المرآة والمصباح من كتاب ابرامز «The Mirror and the lamp»
وفكرة الأدب كمرآة كما يقرر دى مان مستعارة من ستندال . وهى فكرة تحتضن فى ذاتها فكرة المحاكاة الأرسطية . أما فكرة المصباح فهى تشير الى أدب تخلى عن فكرة المحاكاة . على أن المصباح فى كتاب ابرامز ، وهو كتاب عن الرومانتيكية ، يرمز الى النفس ، بينما يتخذ عند ييتس شكلا آخر هو الروح ، والمرآة والمصباح فى شعره متضادان ، والروح لا تنتمى عنده الى العالم الطبيعى أو الصناعى (سواء كان ممثلا أم محاكا) ؛ بل الى عالم الظلام والنوم . والشعر الحديث سواء عند ييتس أم غيره يتميز بحدة وعى يعيش فى خضم المواجهة الضروس بين النفس الغارقة فى معاناة الحياة اليومية وبين الروح . والشعر الحديث يستعين بالخيال الرمزى والخيال المجازى فى نفس

الوقت ، انه يعكس أشياء موجودة فى الطبيعة ولكنه يستوحيها من منابع أدبية بحتة • ولعله من المستحسن هنا ان نعرض لنظرية أخرى من نظريات نشوء الحداثة وهى نظرية الشاعر W.H. Auden (٦) • فالحداثة عنده لا تنفصل عن الحداثة فى مجالات التقدم العلمى والعمرانى والتكنولوجى ، والحداثة فى رأيه فشلت فى أن تجمع بين النفعى والجمالى فالمعمار الحديث مثلا نفعى ولا يحاول أن يكون جميلا فى نفس الوقت ، أما الشعر فلم يعد بامكانه أن يكون نفعيا ينقل معلومة أو يصف شيئا فقد حلت وسائل أخرى محله لتحقيق هذه الاغراض مثل المطبعة والراديو والتليفزيون والكاميرا ••• الخ وأصبح عليه أن يبحث عن وظيفة خارج هذه المجالات ، أصبح عليه أن يكون جميلا فحسب دون أن تكون له وظيفة محددة ، ويتعين عليه أن يبحث عن معناه الخاص به • وهو رأى تغلب عليه السمة التاريخية الأمر الذى يرفضه بالطبع دى مان ، لأنه لا ينظر الى الحداثة من منظور تاريخى فما هو حديث فى رأيه لا يعنى ما هو معاصر ، اذ اننا قد نجد سمات للحداثة فى شعر غير معاصر • وكلمة الحداثة لا تعنى العنصر الزمنى فحسب بل تتضمن فى ثناياها ابعادا أدبية وفلسفية ليست مقصورة على المعاصرة بل قد تمتد الى عصور سابقة ، بكلمات أخرى اننا يجب أن ننظر الى الحداثة من وجهة تنظيرية ، وليس من وجهة تاريخية •

ثم أن هناك مشكلة أخرى يطرحها دى مان وهى : هل ما ينطبق
على الحداثة فى الشعر ينطبق أيضا على الأجناس الأدبية
الأخرى • وهو يقرر أن العلاقة بين الشعر وبينها ليست علاقة
واضحة خاصة وان الشعر قد نشأ قبل هذه الأجناس ، بل أن
ثمة من يقرر مثل روسو وفيكو وهيردر ان الشعر هو اللغة
الأولى • وهؤلاء الفلاسفة والنقاد الذين شرحوا آراءهم
يتنضون أنفسهم وينفون الحداثة عن الشعر ، أو على الأقل
يقررون بشكل ما أن الحداثة أقرب الى النثر وأجناسه الأدبية
من الشعر • فى حين أن رواد الحداثة كانوا فى الأغلب شعراء
وليسوا كتابا • ومعظم الحركات الأدبية الحديثة مثل السوريالية
والتعبيرية تضع قيمة للشعر أكثر من أى عمل نثرى آخر •
ولكن يبدو أن هذا الاتجاه قد اتخذ مسارا آخر فى الفترة
الراهنة،فالأدباء الفرنسيون أصبحوا يتحدثون عن الرواية الجديدة
«Le Nouvean roman» أكثر مما يتحدثون عن الشعر
الجديد «La nouvelle poesie» والبنيويون الفرنسيون
يعنون بالنثر وأجناسه ، ويكادون لا يكترثون بالشعر ، ويكاد
موقفهم يتسم بالعداء نحو البويطيقا الأستاطيقية • على أن
دى مان يقرر ان هذه ظاهرة فرنسية محلية ، فالنقاد الألمان
رغم قبولهم للنظريات النقدية الفرنسية ، الا انهم يذهبون الى
ان مفهوم الحداثة يتضح من دراسة الشعر أكثر من دراسة

النثر ، ذلك لأن الشعر كان هو السباق والرائد فى رفض الأشكال الأدبية القديمة ؛ ولهذا فان دراسة الحداثة فى الشعر تقودنا الى فهم الحداثة أكثر مما يمكن أن يفعله النثر • ولهذا فان دى مان يحصر نفسه فى دراسة الحداثة فى الشعر دون أن يعرض للنثر • وكما قلت فان دى مان يرفض التاريخية . ولهذا فانه ينقض عملين من أهم الأعمال الأدبية التى تعرضت للحداثة وهما كتاب هوجو فريدريش (Friedrich) :

Die structure der Modernen Lyric

« بنية الشعر الحديث » وكتاب مارسيل ريموند :

From baudelaire to surrialism.

فهذان الناقدان يدرسان الحداثة دراسة تاريخية على اعتبار انها بدأت من بودلير ، ومنه تسربت وانتقلت الى الشعراء الانجليز والشعر الغربى بوجه عام ، ودى مان ينقض هذا الاتجاه عن طريق دراسة نصوص لمالارميه الذى يعتبر لاحقا لبودلير ، ولكن قبل أن نعرض لآرائه لابد أن نعرض لنظرية الابداع الحداثية لاننا بدون ذلك لايمكن أن نقتنع بما يقوله • ما هى الحداثة ؟ لعل أول ما يتبادر الى الذهن هنا هو كلمة الغموض ، وهى كلمة أصبحت لصيقة بالحداثة حتى أصبحت مرادفة لها • والغموض تسلل الى الحداثة والتصق بها لأن الحداثة كما قلت تختلف عن فكرة المحاكاة ، وفكرة التمثيل Representation ومع نبذ فكرة المحاكاة كان

لابد من نفى الذات فى نفس الوقت وهنا لابد أن استعمل مصطلحين ألمانيين استعملهما دى مان وهما :
«Entrealisierung» فقدان التمثيلية الواقعية ،
«Entpersonlichung» فقدان الاحساس بالذاتية . وفى الواقع ان لغتى الألمانية ضعيفة ولعل ثمة من يستطيع أن يترجم هذين المصطلحين أحسن منى ، فبودلير مثلا يحاول محاولة مستميتة لنفى الواقع ، ورامبو يستميت فى محاولة التخلص من الانا . وتحضرنى فى هذه المناسبة عبارته الشهيرة ــ التى فات على دى مان أن يستشهد بها وهى «J'est un Autre» وترجمتها الحرفية هى : « أنا يكون شخصا آخر » فهو يستعمل أولا ضمير الشخص الأول للكلام عن نفسه ، ثم بعد ذلك يستعمل فعل الشخص الثالث يكون ليصف الأنا ، ومن المعلوم أن الجملة فى اللغة الفرنسية وكذلك فى اللغتين الانجليزية والألمانية لا تكتمل بدون الفعل ، فأنا لا أستطيع أن أقول كما أفعل فى العربية أنا شخص آخر ، وانما ينبغى أن أقول أنا أكون شخصا آخر ، ورامبو قلب هذه الجملة وجعلها « أنا يكون شخصا آخر » بدلا من «Je suis un autre» أى نفى الذات . وهذا جعل بروست يأتى بعده ــ والكلام لى وليس لدى مان ــ ويقول ان العمل الفنى يمثل الأنا الآخر . وفقدان الذاتية مقرونا بفقدان الواقع هما اللذان يجعلان القارىء

يتهم الشعر الحديث بالغموض ذلك لأنه تعود عند التعامل مع نص ما أن يجد فى هـذا النص وصفا للواقع أو حديثا للذات أو عن الذات ، ولهذا فهو معذور عندما يفتقد ذلك ويتهم الشعر الحـديث بالغموض خاصـة وانه فى معظم الأحيـان لا يجد الا أصواتا دون أن يعثر على أى معنى ، ولهذا فاننا نستطيع أن نلخص نظرية الابداع عند الحداثيين بأنهـا ترتكز على ثلاثـة محـاور هى :

١ ــ نبذ فـكرة المحـاكاة ، وفقـدان التمثيل الواقعى أو الـ Loss-of represetnation of reality Entrealisierung

٢ ــ انمحـــاء الذات Loss of Self أو الـ Entpersonlichung

٣ ــ تعدد المعنى أو ما يعرف بالـ Pollysemy ، وهذا يعنى ان هنـاك معنى أول ومعنى ثان ومعنى ثالث .. الخ . وتعدد المعنى يعنى عدم وجود معنى واحد محدد ، وهـذا يعنى بالتالى عدم وجود أى معنى ، وهــذا كله يمكن أن يلخص باختفاء الرمز كهوية «Identity» لها معنى واحد . أى أن الشعر قد أصبح مجـازا ، وعلى وجه التحديد مجازا مرسلا بحيث يؤدى كل مجـاز الى مجاز آخر .. وهـكذا ، وهو ما يسميه دى مان فى مكان آخر :

The Endless methophorical supplementarity
وهو بما يمكن أن يترجم بالاحلال الاستعارى اللامتناهى •

بعد ذلك يمكن أن نعود الى المقارنة التى عقدها دى مان بين مالارميه وبودلير ، وهو بادىء ذى بدء يؤكد حداثية نص مالارميه وهو تأبين للشاعر فرلين على مقبرته وهو نص يبدأ بهذا المقطع :
Le noir roc que la bise la roule
ففى هذه السونيته نجد أن أول مقطع فيها يتحدث عن الصخرة السوداء ، أى يتحدث عن شىء موجود فى الواقع ، فهل الصخرة السوداء تعنى الصخرة الموجودة فى الواقع أم هى استعارة لشىء آخر ؟ ثم يتحدث المقطع عن ريح الشـــمال التى تحركها ، فهل تستطيع ريح الشمال فعلا أن تحركها مع أن الأيدى التقية التى تقف أمـــام المقبرة لا تستطيع أن توقف هـــذه الحـــركة وهو ما يتضح من المقطع الثانى للسونيته :
Ne s' Arretera ni sous de pieuse mains

واذا اعتبرنا هـــذا الشعر تمثيليا أو محاكاة لانه يشير الى أشياء موجودة فى الواقع فانه سيبعث على السخرية ، اذ ما هى هذه الصخرة السوداء التى تحركها ريح الشمال ولا تستطيع الأيدى التقية أن توقف حركتها ؟ اذن فعلينا اذا أردنا أن نفهم النص ونصـــل الى سره الابداعى أن نرتحل من عالم الواقع وما يمكن أن يمثله الى عالم المجـــاز وهذا ما يفعله دى مان

حين يتوصـــل الى معنى ما ثم ما يلبث ان يتركه ليتوصـــل الى معنى آخر وهكذا دواليك حتى يتوصل الى اثبات تعدد المعنى فى نص مالارميه ، ولكنه حين يفعل ذلك يثبت فى نفس الوقت ان النص لم يبرأ من اشارات تمثيلية أو اشارات للواقع تجعله أقل حداثة من بعض نصـــوص بودلير : وعندما يصـــل الى هذه النتيجـــة يبادر فورا ويقرر أن الحداثـــة لايمـــكن أن تكون كورونولوجية أو تاريخية ، وان سمات الحداثة قد تتمثل فى معنى قديم أكثر مما تتمثل فى نص معاصر • ونحن يمكننا أن نلخص فلسفة دى مان فى كلمـــة واحدة هى اللاتاريخية وهو يقرر فى غير مكان (٧) ان الانسان لا يعيش فى التاريخ وانما فى الهاوية The abyss وهى فلسفة نرفضـــها بالطبـــع ، وقد رفضها فعلا العديد من نقاد ما بعد الحداثة ، وخاصـــة النقاد الانثويون Feminist critics • ولا أريد أن أخوض فيما قاله هؤلاء فلهـــذا حديث آخر ، ولكننى اكتفى بأن اقرر انهن استطعن بكل قوة وثقـــة أن ينقضن العديد من أفكار البنيويين ، وديريدا ولاكان وخاصة تلك التى تتعلق بالمضمون ، وبالذات المضمون كأنثى •

على اننا نجد تنظيرا آخر للابـــداع الحـــداثى لا يختلف كثـــيرا فى رأيى عن تنظـــير دى مـــان عنـــد هيليس ميـــلر (J. Hillis Miller) وقـــد ســـبق أن استعرضت آراءه عن

الابداع التى جاءت فى كتابه The Lilnguistic moment
فى مقال نشر بجريدة الرياض العدد الصادر فى ١٧ سبتمبر ١٩٨٧م .
وميلر كان أستاذا وزميلا لدى مان فى جامعة ييل . أى انه ينتمى
الى مدرسة ييل النقضية ، ولا بأس من أن أشير هنا الى آرائه ،
وميلر يذهب الى ان العمل الابداعى مرآة ومصباح وابداع
فى نفس الوقت ، انه أولا مرآة لانه ينطلق من لغة اشارية
Referential ، وهو ثانيا اضاءة أو كشف أو رؤية ، لأنه
فعل عقلى يستهدف الكشف عن الأشياء من خلال الكلمات
وبالكلمات نفسها ، وهذا ما يجعل العمل الابداعى مختلفا
عن أى عمل كتابى آخر فالتاريخ مثلا — وهذا رأى دى مان
وليس ميلر (٨) لا يعدو أن يكون كتابة محضة ، ان المؤرخ لايقوم
بأى فعل ولا يسهم فى صنع الأحداث ، انه يكتب فقط ، بينما
المبدع يفعل ويبدع فى نفس الوقت ، وفى هذا تكمن مأساته
لأنه كمبدع يتعين عليه أن يتجاوز التاريخ ، أى يأتى بشىء لم
يكتب من قبل ، أى شىء لا تاريخ له ، ولكن عملية الفعل
أو الابداع أو حتى الحداثة ما تلبث كلها ان تنمحى بمجرد
الكتابة ، لأن ما كتب سيصبح حينئذ جزءا من التاريخ ولا يصبح
حديثا أو راهنا ، ولهذا فان المبدع الحقيقى هو الذى يستميت
تحت كل الظروف لكى يكون حديثا ، وهذا ما جعل شاعرا
كرامبو يصرخ قائلا :

«Il Faut Etre Absolument Moderne»

وهو مقطع أعترف بعجزى عن ترجمته لأن تركيبه النحوى أو سنتجماتيته لا يوجد لها مقابل فى لغتنا العربية ، ولكن معناه هو ما رددته قبل قليل ، وهو إن على المرء أن يستميت لكى يكون حديثا . ولكن هل يمكن أن تتحقق هذه الحداثة فى ظل التاريخ أو فى ظل هذه المعادلة : التاريخ يمحو والحداثة تكتب ، ثم يعود التاريخ ويمحو ما كتب ، ثم تعود الحداثة لتبدع وتكتب وعندئذ يكون التاريخ لها بالمرصاد وهكذا دواليك فى حلقة لا متناهية ، بكلمات أخرى ان الحديث أو الابداعى هو الذى لم يؤرخ بعد ، ولكنه بمجرد ان يكتب يفقد حداثته ويدخل فى أسر التاريخ ولا يصبح حديثا ، وهذا ما جعل مبدعا فرنسيا آخر هو انطونان ارتو (Artaud) يصرخ قائلا « ان حياة الشعر المكتوب ليست الا مجرد لحظة ، وبعدها لابد ان ينسحى » لأنه بعد هذه اللحظة سيدخل تحت طائلة التاريخ . وهذه اللحظة هى التى يسميها ميلر باللحظة اللغوية أو الابداعية ، وهى اللحظة التى لانستطيع عندها أن نقرر ما اذا كان الشعر مرآة أو مصباحا ، وهى اللحظة التى يتحول فيها المعنى الى لا معنى أو معنى لم تعرفه المجامع من قبل . وبذلك يهرب من أسر التاريخ فى لحظة واحدة فقط ولا غير ؛ ولكن هل هذا ممكن ؟ هذا ما حاولت أن أجيب عليه فى مقالاتى التى نشرت فى صحيفتى الشرق الأوسط والرياض تحت عنوان . الابداع .. وهم أم حقيقة ؟ .

1. Izeetan Todorov.

   Theories du Symbole
   Edition du Seuil, Paris 1977

2. Paul de Man

   Blindness and Insight
   Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism
   second Edition
   University of Minnesota Press 1983

3. See the article of Fredric Jameson,
   published in :

   James Joqce and Modern Literature.
   Edited by : W.J. MoCormack and Alistair Sstead.
   Routledge and Kegan Paul. 1982.

4. See the book of De Man listed above.

5. Eric Auerbach

   Mimesis ; La Representation de la realite dans la litterature occidentale.
   Traduit de l'Aallemano par cornelius heim gallimaro, 1968.

6. W.H. AUDEN

   The Dyer's Hand and Other Essays
   Faber and Faber, 1948.

7. Paul de Man.

   Allegories of Reading.
   Yale University Press, 1979.

8 See Blindness and Insight,
   By De Man listed above.

اللحظة اللغوية .. اللحظة الابداعية

و « اللحظـــة اللغويـــة » (١) هو عنوان كتـــاب للناقد الأمريـــكى هيليس ميلر J. Hills Miller ويقدم فيه نظرية جديدة ــ وقديمة فى نفس الوقت ــ عن الشعر من خلال دراسة لشاعر حـــديث هو والاس ستيفنز Stevens وشـــعراء قدماء ، مثل شيلى وبراونج وييتس وآخرين غيرهم . وهى نظرية تعرف الشعر أولا بأنه محاكاة ، وبالطبع لا جديد فى ذلك، لأن المحاكاة نظرية أرسطية طال عليها الأمد ، ولو أنها مازالت تنبض بالحياة ، ذلك لأنه لا شىء ينشأ من فراغ ، لأننا لا نستطيع ان نأتى بشىء من خارج العالم الذى نعيش فيه ، أو الطبيعة التى تحيط بنا ، لا نستطيع مثلا أن نأتى بلون غير موجود فيهـــا ، أو صوت لا يتردد فى أجوائها ، ولهذا ذهب النقاد ــ وهـــذا

رأيى وليس رأى مــلر ــ وخاصــة الواقعيــين منهــم الى أن الشعر ــ والأدب بوجه عام ــ ليس الا مرآة موضوعة أمام الطبيعة Held up to nature كما يقول جويس فى رواية « يوليسيس » ، أو مرآة متحركة كما يقول ستاندال على أن هذه المرآة ليست مرآة حقيقية ، لأنها لا تعكس الواقع انعكاسا حقيقيــا ، وواحــد من النقــاد الواقعيــين وهو ماشــيرى Machery (٢) يقرر ان هــذه المرآة ليست موضــوعة مباشرة أمام الواقع ، وانما موضوعة بزاوية مائلة عنه بحيث لا تعكسه انعكاسا مباشرا وميكانيكيا . انها بكلمــات أخرى مرآة مهشمة تعكس الصــور بطريقة مجزأة ، وهى تصــور الواقع حتى حين لا تعكسه ، وذلك فى أجزاء النص التى لا تقول شيئا ، وبريشت هو كاتب يمكن أن نسلكه فى عداد الواقعيين ، يقرر (٣) : « اذا كان الفن يعكس الحياة ، فانه يحقق ذلك بمرايا خاصة » . على ان فكرة الشعر كمرآة فكرة ضاربة فى القدم وموغلة فى التاريخ ، ولعل أول من نادى بهــا ــ على لســان سقراط ــ أفلاطون فى جمهوريته حيث يقرر أن وسيلة الفنان لوصف الطبيعة لا تعدو أن تكون مجرد وضع مرآة أمام الطبيعة وتحريكها من زاوية الى أخرى ، وعندئذ تبدو لنا من خلالها كل ما تحتويه الطبيعة من نجوم وكواكب وحيوانات ... الخ . هذا وقد أفرد الأميريكى ابرامز Abrams فصــلا فى كتابه « المرآة والمصباح » (٤) عن الشعر كمرآة ، ويستعرض فيه بعض

آراء النقاد فى العصر الرومانى والعصــور الوسطى عن هــذا التصور ، فليوناردو مثلا يقرر : « ما هو الفن ؟ أليس هو مجرد الامساك بمرآة ، ووضعها أمام الأصل ؟ » • والناقد الانجليزى بن جونسون يقول عن شكسبير « انه يضــع أمام القارىء مرآة صادقة للأخلاق والحياة » ، وقبل هذين الناقدين نجد ناقدا هيلينيا هو سيمونيس يقرر أن : « الرسم شعر صامت ، والشعر صورة ناطقة » • وفكرة المرآة ليست بعيدة عن فكرة المحاكاة الأرسطية : ولو أنها لا تعكس الأشياء انعكاسا صادقا فالأجسام ذات الأبعاد الثلاثة تتحول الى بعدين ، واليمين ينقلب يسارا أو بالعكس ونعود الى نظريــة ملر عن الشــعر ، فهو بعد أن يتحدث عن الشعر كمحاكاة ، يعرفه ثانيا بأنه كشف أو رؤية Revelation • أى أن الشعر مرآة ومصــباح فى نفس الوقت • وتعريف الشعر كرؤية ليس جديدا هو الآخر ، اذ انه يعود الى أرسطو فى كتابه البويطيقا حيث يعرف الشــعر بأنه كشف Aletheia ووفقا لفكرة الكشف ــ كما يحددها ملر ــ فان الشعر فعل عقلى يستهدف الكشف عن الأشياء من خــلال الكلمات وبالكلمــات نفســها • والكشف عن الشيء أو الحقيقة أو الكون وكلها تقع تحت مسمى اللوجو Logo يعنى فى نفس الوقت الغــاءه ومحوه كشيء خفى أو مخبوء ، وبذلك يتلاشى ويصبح كأن لم يكن ، وعندئذ لا يبقى الا الشعر •

وهـذا يتودنا الى تعريف ملر التالث للشـعر وهو انه ابداع.
Creation ابداع يقضى أيضـا على الشيء آو على اللوجو
كما هو ، ويحيله الى ميتافور أو مجاز ، آى الى شعر • ووفقا
لهذا التعريف ــ أى الابداع ــ فانه لايوجد آى شيء خارج
النص الشعرى • وبذلك يصبح الشعر غاية فى حد ذاته وانه
اذا كانت ثمة من معنى فانه يحقق وجوده لغويا ، وعلى وجـه
التحديد من خلال الحركة الداخلية للغة ، آو بكلمات أخرى
من خلال العلاقة القائمة بين الكلمات داخل النص الشعرى •
وحينئذ تصبح الكلمـات ذاتهـا هى موضـــوع الخطـاب .
Discourse ، واللغـة مـع ذلك اشـارية Referential
أى تشـير الى شيء ما ، فلو كان الشـعر يتحدث عن البحر
فلابد أن يكون هنـاك بحر حقيقى ، على أن كلمة البحر عندما
تدخل فى علاقة متبادلة داخل النص مع الكلمات الأخرى تنمحى
وتتلاشى ولا يصبح ثمة بحر حقيقى ، وبذلك يتـلاشى فى نفس
الوقت المرجع الاشارى ، ووفقا لهذا التعريف الثالث للشعر ،
أى الابداع : فان الواقع والمجاز (الميتافور) يتبادلان موقعهما
فى حركة دؤوب لا تتوقف البتة ؛ بحيث لا نستطيع فى النهايـة
أن نحدد أيهما الميتافور وأيهما الواقع • وأرسطو ــ كما يقول
ملر ــ يصف الميتافور بأنه الأداة الأساسـية للشـعر ؛ وهو
عندما يقرر ذلك يضيف قائلا « ان أعظم شيء على الاطلاق هو
القدرة على خلق الميتافور » •

وتأسيسا على ما سبق فان لغة الشعر تتحدد من خلال تبادل المواقع بين اللغة وبين الواقع ، وبين اللغة كوصف للواقع وبين اللغة كوصف للوعى ، بحيث أن اللغتين تتبادلان موقعهما باستمرار ، أى أن كلمة واحدة تصف الاثنين ـ اللغة والواقع ـ أو تصف عدة مسميات فى نفس الوقت ، ويضرب ملر على ذلك مثلا كلمة Air ، فهى تعنى الهواء والسلوك والنغمة فى نفس الوقت ، ونتيجة لحركة اللغة الدؤوب فان المعنى يظل متأرجحا غير محدد مما يصبح النص معه معضلا يستعصى على الفهم والاستيعاب .

وعندئذ يتحقق ميلاد اللحظة اللغوية أو اللحظة الابداعية وهى اللحظة التى لا نستطيع عندها أن نحدد ما اذا كان الشعر مرآة أو مصباحا أو ابداعا ، أو بكلمات أخرى هى اللحظة التى يتحول فيها المعنى الى لا معنى . وما سبق هو تلخيص لنظرية ملر عن الشعر . ومن الواضح انه ينطلق فى نظريته هذه من تيارين ، أولهما تيار البنيوية الذى يذهب الى أن العلاقة بين الكلمات داخل النص لا تمت من قريب أو بعيد الى العلاقة بين نفس الكلمات خارج النص ، وثانيهما تيار النقض Deconstruction الذى يذهب الى أن أى نص لابد أن ينقض نفسه بحيث لا يصبح لهذا النص فى النهاية أى معنى ، أو على أحسن الفروض يظل المعنى متأرجحا ومؤجلا الى غير

حين • على أن نظرية ملر تبدو لى فضفاضة لأنها يمكن أن تنطبق أيضا على النثر ــ رواية أو قصة ــ مثلما تنطبق على الشعر ، فلو قلنا أن الشعر مجــاز أو ميتافور ، فاننا نستطيع أن نقرر بسهولة ان الرواية والقصة وكل أنواع الخطــاب حتى ما كان منها معرفيــا أو ابستومولوجيا ليست الا ميتافورا • ونيتشه يقرر أن كل المفاهيم والتصــورات لا تعدو أيضــا أن تكون ميتافورا ، أى اننا باختصار نعيش فى عالم من الميتافور ، ولهــذا فلا يمكن أن نقصر الميتافور على الشعر •

واذا نحينــا نظرية ملر جانبــا ، فستبقى أمامنــا ــ على الأقل ــ نظريتان عن الشعر بوجه خاص والأجناس الأدبيــة بوجه عام ، أولاهما نظرية ياكوبسون الشهيرة ، وهى ان الشعر أو « اللغة الشعرية » تنهض على نقل مبدأ التطابق أو التقابل من محور الاختيار الى محور التضام ، وما يقصده ياكوبسون بذلك اننا اذا وضعنا مجموعة من الكلمات المترادفة أو المتضادة على محور رأسى أو خط رأسى فان اللغة الشعرية تتكون عندما نختار احدى هــذه الكلمات ونضعها على المحور الأفقى أو المقطع الشعرى بحيث تأتلف أو تختلف مع الكلمــات المجاورة لها على نفس المقطع أو المحور الأفقى ، وهــذه النظرية لا تختلف فى كثير أو قليل عن فكرة الجناس والطباق العربية على أن هذه النظرية كما يقول كلر Culler (٥) تنطبق أيضا على النثر وقــد

طبقها فعلا على نص نثرى لياكوبسون نفسه • وثانى النظريتين الشهيرتين عن الشعر هى نظرية جويس التى عبر عنها فى الحوار بين استيفن ديدالوس ولنش LYNCH فى رواية « صــورة الفنان فى شبابه » ، حيث يقرر ديدالوس أن الشكل الشعرى يتحقق من خلال تعبير الفنان عن ذاته ، والشكل الملحمى يتحقق من خلال تصــوير الذات عن طريق علاقتها بنفسها وبالآخرين ، أما الشكل الدرامى فهو التعبير عن الذات من خلال الآخرين حيث تختفى الذات أو المؤلف تماما •

ولكن لنش فى حواره مع ديدالوس يرفض هذه النظرية ولا يسلم بها • أى أن جويس يقدم لنا نظرية فى الأجناس الأدبية ويرفضها فى نفس الوقت دون أن يحسم الموقف • وهو نفس ما فعله حين طرح قضية الفن للفن والفن للحياة فى رواية « يوليسيس » فى الفصــل المعروف باســم Scylla and Charybris والذى تدور أحداثه فى المكتبة الوطنية فى دبلن ، حيث يدور النقاش بين ستيفن ديدالوس (بطل رواية صــورة الفنــان فى شبابه والبطل الثانى لرواية يوليسيس) وبين آخرين عن مسرحية هاملت لشكســبير • وفى بداية هــذا الحوار يتبنى ديدالوس نظرية الفن للحياة ، بينما يتبنى الآخرون نظرية الفن للفن ويستمر هــذا الجدل دون أن يحسمه جويس غير أن أحد الحــاضرين يقرر أن الأدب هو كل ذلك أى انه الفن للفن والفن للحياة معا

فى نفس الوقت ، أو على حد تعبير جويس وربما تكمن الحقيقة كلها فى هذه المقولة « it is all in all » .

هذا ولياكوبسون نظرية مقاربة لنظرية جويس فى الشكل الشعرى والشكل الملحمى أو الجنس الغنائى والجنس الملحمى(٦) فهو يقرر أن الأنا أو ضمير الشخص الأول فى الزمن الحاضر أو المضارع هو الذى يتحكم فى الشكل الشعرى أو بكلمات أخرى ان الشعر يعبر عن الأنا أو الذات فى اللحظة الراهنة ، بينما يعبر الشكل الملحمى عن ضمير الشخص الثالث فى الزمن الماضى أى « كان ... » .

ومهما يكن فانه يبدو لى أننا لم نصل بعد الى نظرية محددة للشعر تقتصر عليه ولا تعدوه الى الأجناس الأخرى : والى أن يتحقق لنا ذلك سنظل نردد أن الشعر هو الشعر ، أى انه فى نهاية المطاف عن الشعر نفسه ، أى أنه النظرية والتطبيق فى نفس الوقت ، أو كما قال الشاعر الأميريكى والاس ستيفنز :

الشعر هو صرخة وجدانه

انه جزء من الكون ، ولكن ليس عنه .

1 Miller J. Hillis
The Linguistic Moment
Princetion University Press, 1985.

2. Eagleton, Terry
Marxism and Literary Criticism.
Methuen and Co. Ltd. London 1976.

3. Abrams, M.H.
The Mirror and the Lamb.
Oxford University Press, 1953.

4. IBID.

5. Culler, Jonathan.
Structuralist Poetics.
Routledge and Kenan Paul, London, 1975.

6 Todorov, T.
Theories Du Symbole
Editions Du Seuil, Paris, 1977.

تعدديـة الواقـع !

لعل « السوفسطائيين » وفي مقدمتهم جورجياس هم أول من قالوا بتعددية الواقـع وان الواقع أو الحقيقـة تتغير بتغير اللغة ، أو على وجه التحديد بتغير الأسلوب ، وهـذا يعنى أنه ليس ثمـة أى حقيقـة ، وكلنـا يعرف أن أفلاطون تصـدى للسوفسطائيين وفند دعواهم ، واستطاع أن يفرض نظريته فى أن مهمة الأدب هى وصف المثل الأعلى ردحا طويلا من الزمن استمر حتى نهاية القرن التاسع عشر ، وقد عاشت هـذه النظرية جنبا الى جنب مع نظرية أرسطو الشهيرة والتى تقول بان وظيفة الأدب هى المحاكاة الى أن جاء كل من بروست وجويس واستطاعا أن يقضيا على مفهوم المحاكاة ، اذ نجد أن بروست يقول فى كتابه « الرد على سانت بيف » أن وظيفة الرواية ليست محاكاة

المجتمع واسا الروايــة هى « الأنــا الآخر » أو « أنــا هو شخص آخر » J'est un autre .

أما جويس فقد كتب رواية يوليس التى أظهر فيها آن اللغة هى الحقيقة أو الواقع وتبعا لذالك فان الواقع يتغير بتغير اللغة ، وعلى سبيل المثــال فان الواقع فى الحلقــة الخاصــة بنوزيكا (Nausica) . وهو واقع رومانسى يختلف عن الواقع فى الحلقة الخاصة بيبنيلوبى (Penelope) الذى يعتبر واقعــا حسيا ، كما أن هذين الواقعين يختلفان عن الواقع فى الحلقــة الخاصة بالسيكلوب اذ أن هــذا الواقع واقع محدود أحادى البصر يمثل النظرة الوطنية المتعصبة ولعل القارىء يلاحظ وجه الشبه بين رؤية جويس وفلسفة جورجياس ؛ وبعد ذلك جــاء الكاتب الأمريكى فولكنر وقدم فى رواية «As I Lay Dying» عدة رؤى للواقع تختلف كل رؤية منها اختلافا كبيرا عن الأخرى فثمة واقع (فاردمان) وهو واقع الطفل المحدود وثمة واقع (كاش) وهو الانسان العملى المجرد من كل خيال أو أحلام ، وثمة واقع الفتاة (ديو دل) وهو واقع محدود وبرىء ما يلبث أن يصطدم بواقــع آخر قاس ورهيب ، وأخيرا هنــالك واقع (دارل) وهو واقع ما يلبث أن يتفجر ويتبدد .

وبعد ذلك جاء جارثيا ماركيز وقدم فى روايته « مائة عام من العزلة » غير واقع فهنالك أولا الواقع الحكومى أو الواقع

الرسمى الذى ينجح عبر أجهزة الاعلام فى اقنـاع الناس بأن مذبحة الموز لم تحدث اطلاقا وانه ليس هنـاك شخص اسـمه (اورليانو) ــ بطل الرواية ــ وهناك أيضا الواقع المكتوب الأخرس الذى يقرأه بطل آخر من أبطال الرواية فى الأنسيكلوبيديا وكتب التاريخ • وأخيرا هناك الواقع الذى يكتبه ملكيادس وهو الرواية ذاتها ، والواقع يختلط بالفانتازيا اختلاطا وثيقا بحيث يستحيل التمييز بينهما •

ومن الواضح أن جارثيا ماركيز تأثر الى حد كبير بفولكنر الذى تأثر بدوره بجويس ، ولكن ماركيز لم يكن مقـلدا بل أضاف الى انجازات فولكنر وكان له ابداعه الخـاص والأصيل . كما تأثر بفولكنر أديبنا الكبير نجيب محفوظ فى رواية « يوم قتل الزعيم » ذلك لأن معمارها الروائى نسخة طبق الأصـل من رواية فولكنر «As I Lay Dying» هذا بالرغم من أن نجيب محفوظ سبق أن قـال عن فولكنر أنه معقد أكثر من اللازم « راجع كتاب نجيب محفوظ يتذكر » اعداد جمـال الغيطانى وسأبحث هذا الموضوع فى مقال لاحق •

(*)جريـدة الشرق الأوسـط ـ العـدد ٢٦٧٤ ـ ١٥ رجب ١٤٠٦ هـ الموافق ١٩٨٦/٣/٢٥ م •

فولكنر .. ونجيب محفوظ

قلت فى مقال سابق اننى اكاد أجد رواية نجيب محفوظ ، يوم قتل الزعيم نسخة طبق الأصل من رواية ويليام فوكنر «As I Lay Dying» التى نشرت فى عام ١٩٣٠ ـ فالعنوان يكاد يكون واحدا ، والوفاة أو الاغتيال هما الحدث الأساسى الذى يفجر العلاقات بين أبطال الرواية ، كما أن المعمار الروائى فى الروايتين واحد وهو يعتمد على عدة رؤى مختلفة للواقع ، ففى رواية فولكنر نجد غير رؤية للواقع .

وفى رواية نجيب محفوظ نجد ثلاث رؤى للواقع ، وبالطبع تختلف كل رؤية عن الأخرى اختلافا كبيرا مما يجعلنا نقول ان هناك أكثر من واقع .

وقد كتبت فى مقال سابق عن تعدد الواقع فى رواية فولكنر، اما فى رواية نجيب محفوظ فهناك الواقع الذى يراه محتشمى زايد وهو امتداد لواقع قديم فى طريقه الى الزوال ، واقع مصر القديمة التى كانت تعيش تحت الاحتلال ، أى ما قبل عام ١٩٥٢، وهناك الواقع الذى يراه كل من علوان محتشمى زايد ورندة سليمان مبارك ، ولأول وهلة يبدو هذان الواقعان متشابهين، فهذان الواقعان هما واقع مصر فى السبعينات أى فى فترة الانفتاح ، وهو واقع لا حياة فيه الا لأصحاب الثراء والنفوذ ، مما جعل البطلين رندة وعلوان يعيشان فى نفق مسدود لا نهاية له ، انه الواقع السجين وهو واقع يذكرنا بالواقع الذى تصوره روايات كافكا حيث لا أمل ولا نجاة ، وكما قلت فان واقعى رندة وعلوان يكادان يكونان متشابهين ولكنهما يختلفان من حيث ان احدهما هو الواقع من خلال رؤية رجل والثانى هو الواقع من خـــلال رؤية امرأة • ولهذا فثمة اختلاف جوهرى بينهما لأن المرأة فى مجتمع كالمجتمع المصرى ما تزال تابعة للرجل لا تستطيع أن تقيم واقعا مستقلا عنه • ولهـــذا نجد أن مقاومة رندة تنهـــار وتضطر الى الزواج من مديرها أنور علام ، بينما يقاوم علوان محاولات « جلستان » للزواج منه حتى النهاية ، وبجانب واقع محتشمى وعلوان ورندة هنـــاك « واقع » والدى علوان فواز وهناء وهو واقع لا صـــوت له ، أى انه واقع غير موجود ، ان

الاثنين عبارة عن ترس آلة يعملان خمس وعشرين ساعة فى الأربع وعشرين ساعة ، انهما غير موجودين ، وواقعهما يشبه واقع « كاش » و « جويل » فى رواية فولكنر •

ولا يقتصر وجه الشبه بين روايتى محفوظ وفولكنر على ما سبق ذلك أن السرد فى الروايتين واحد وهو يعتمد على المونولوج الداخلى ، ولكننا نجد أن أسلوب فولكنر يغلب عليه الرمز والايحاء بينما يميل أسلوب نجيب محفوظ فى كثير من الأحيان الى التقريرية •

يقى أن أقول ان أبطال الروايتين هم الأبطال أنفسهم ، انهم اناس مسحوقون لا يتسرب الى حياتهم أى بصيص من النور أو الأمل ، انهم اناس يعيشون فى سجن مؤبد •

ورغم ما فى رواية نجيب محفوظ من تقليد واضح لرواية فولكنر ، الا اننى لا أستطيع أن أنكر انها عمل أدبى رائع ينبض بالدماء الحارة ، فنجيب محفوظ حتى عندما يقلد لنا عملا يبدو جديدا كأنه اعادة خلق للعمل المقلد وذلك لأنه عندما يستعير أشكالا روائية أوروبية يقدم لنا فى رواياته واقعا مصريا محضا كما سبق أن فعل فى ثلاثيته حيث استعار جنسا روائيا يعرف بالرواية ــ النهر ــ أو كما يسميها هو « رواية الأجيال » اشتهر به فى فرنسا بالذات الروائى مارتن دى جارد «De Gard»

الأمر الذى لاحظه غير ناقد فرنسى عندما كتبوا عن الثلاثيــة التى ترجمت فى هــذا العــام الى الفرنســية وكأنهم يقولون « بضاعتنا ردت الينا » وهى عبارة قالها الصاحب بن عباد عندما قرأ كتاب « العقد الفريد » لابن عبد ربه الأندلسى ، ولكن النقاد الفرنسيين رغم ذلك أبدوا اعجابهم بهذا العمل الروائى لانهم وجدوا فيه تصــويرا صادقا وحيا لواقع مصر بعد ثورة ١٩١٩ ، مما يجعلنى اكرر بأن نجيب محفوظ مقلد ومبدع فى الوقت نفسه ولا عجب فى ذلك فهو نفسه يقول « ان الانسان فيه قدر من الأصالة مهما حاول التقليد » راجع كتاب نجيب محفوظ يتذكر اعداد جمال الغيطانى ، ولكن هل يعنى هــذا كله انه ليس لدينــا ابــداع عربى ؟ وهو ســؤال يجيب عنه نجيب محفوظ نفسه بقوله فى الكتاب الآنف الذكر « وما أرجوه حقيقة من الجيل الذى يلينا والذى قد يصل بنا الى العالمية أن يكون أكثر اخلاصا لهذه النقطة ، الاخــلاص للذات » لأنه لا يجب أن يكون الموضوع فقط محليا ، ولكن الشكل أيضا ، يوم أن نحقق هذا ، يمكن القول عندئذ اننا قدمنا أدبــا عربيا صحيحا الى العالم •

(*) جريدة الشرق الأوسط ــ العدد ٢٦٨١ ــ ٢٢ رجب ١٤٠٦ هـ الموافق ١٩٨٦/٤/١ م •

الابداع .. وهم أم حقيقة ؟

كتبت فى مقال سابق تحت عنوان « فولكنر .. ونجيب محفوظ » (نشر فى صحيفة « الشرق الأوسط » العدد الصادر فى ١٩٨٦/١/٤) اننى اكاد أجد رواية نجيب محفوظ « يوم قتل الزعيم » نسخة طبق الأصل من رواية « فولكنر » «As I Lay Dying» وهو عنوان يمكن أن يترجم بـ « وأنا ميتة » على اعتبار أن وقائع الرواية تدور حول جثمان امرأة أو حول حق كل انسان فى أن يدفن عندما يموت ، وقد نشرت رواية فولكنر فى عام ١٩٣٠ بينما نشرت رواية نجيب محفوظ قبل عام .

وقد قلت فى مقالى الآنف الذكر أن وجه الشبه بين

الروايتين يكمن فى أن معمارهما الروائى واحد ، وهو معمار يعتمد على عدة رؤى مختلفة للواقع ، ففى رواية فولكنر نجد أكثر من عشر رؤى للواقع بينما نجد فى رواية نجيب محفوظ ثلاث رؤى للواقع ، ووجه الشبه لا يقتصر على المعمار وحده بل يستند الى العنوان كما يلاحظ القارىء ، ليس هذا فحسب بل أن حادث وفاة الأم فى رواية فولكنر ومقتل الزعيم فى رواية نجيب محفوظ هما الحدث الرئيسى الذى يفجر واقع البطل الرئيسى فى كل من الروايتين ، والسرد أو القص فى الروايتين واحد وهو يعتمد على المونولوج الداخلى .

وقد حرصت فى المقال المار ذكره على أن أؤكد على أن تقليد نجيب محفوظ لفولكنر لا يقلل من شأنه أو يغض من قدره كروائى عربى نعتز به ونعتبر انتاجه جزءا أساسيا من تراثنا الأدبى الحديث ذلك لأن نجيب محفوظ عندما يستعير معمارا أو شكلا روائيا أجنبيا كما فعل فى الرواية السابقة الذكر وكما فعل فى الثلاثية حيث استعار المعمار الروائى الذى يعرف بالرواية — النهر — فانه يكتب عن واقع مصرى محض ، فالشكل قد يكون أجنبيا ولكن الواقع دائما مصرى .

ولم أكن أحسب عندما كتبت مقالى هذا اننى سأواجه بشىء من العتب بل وبعض اللوم من بعض أصدقائى ومن بعض المعجبين بنجيب محفوظ — مع اننى يعلم الله من أشد

المعجبين به ــ ذلك لأن التقليد لا يضير نجيب محفوظ ــ كما سبق القول ــ وهي حقيقة تجرنا غصبا الى التساؤل ــ كما يوحي بذلك عنوان هذا المقال ــ عما اذا كان هناك شيء اسمه « ابداع » وان الحقيقة هي اننا جميعا ــ أردنا ذلك أم لم نرد ــ مجرد مقلدين .

ونجيب محفوظ نفسه ليس بدعا فى تقليد فولكنر وفى تقليد روايته هذه بالذات وهى رواية «As I Lay Dying» ذلك لأن واحدا من أعظم أدباء العصر وهو جارثيا ماركيز قلد هذه الرواية تقليدا يكاد يكون حرفيا فى روايته «La bourasque» التى نشرت فى عام ١٩٥٥ وترجمت الى الفرنسية تحت عنوان «Des Feuilles dans La bourasque» والترجمة الحرفية لهذا العنوان هو « أوراق فى العاصفة » بينما الترجمة الصحيحة ــ اذا أردنا أن نأخذ موضوع الرواية فى الحسبان ــ هى « ما تذروه الرياح » وكما قلت فقد قلد جارثيا ماركيز فولكنر تقليدا يكاد يكون حرفيا ، وهو تقليد يبدأ بالمعمار الروائى الذى يكاد يكون واحدا فى الروايتين وهو المعمار الذى سبق بان وصفته بأنه يعتمد على تعدد الرؤى للواقع اذ فى رواية جارثيا ماركيز وكما هو الحال أيضا فى رواية نجيب محفوظ وبالطبع فى رواية فولكنر ــ ثلاث رؤوى مغايرة للواقع .

هناك أولا : واقع الأب ، ثم واقع ابنته ايزابيل وأخيرا

واقع الحفيد وعمره احدى عشرة سنة وفولكنر لم يبتدع فكرة تعدد الواقع ، كما لم يبتدعها من قبله جويس فى رواية يوليسيس اذ اننا نجد صدى لها فى فلسفة جورجياس الذى تولى كبر السفسطائيين ، وكان معاصرا لسقراط وأفلاطون وقام بينه وبين هذين الفيلسوفين جدل عنيف مازالت آثاره باقية بين أيدينا حتى الآن ، وتقليد جارثيا لفولكنر لا يقتصر على المعمار الروائى ذلك لأنه استعار فى الوقت نفسه ـ وهو ما لم يفعله نجيب محفوظ ـ الفكرة الرئيسية لرواية فولكنر وهو حق الميت فى أن يدفن وواجب الآخرين فى القيام بهذا الحق وأدائه .

ولكن هل نستطيع أن نقول ان جارثيا ماركيز مقلد وفولكنر مبدع ؟ فى الوقت الذى نجد أن فكرة حق الدفن مستعارة من مسرحية « انتيجونى » لسوفوكليس حيث نجد أن انتيجونى تضحى بحياتها فى سبيل أن تدفن أخاها الذى أمر الحاكم كريون ـ وهو فى الوقت نفسه خالها ـ بعدم دفنه .

ومرة أخرى هل نستطيع أن نقول أن سوفوكليس مبدع فى الوقت الذى نصت فيه معظم الأساطير والأديان على حق الميت فى الدفن وواجب الآخرين فى القيام به ، والقرآن الكريم يقص علينا حادثة أول دفن فى التاريخ عندما قتل قابيل أخاه هابيل فى هاتين الآيتين : « فطوعت له نفسه قتل أخيه فقتله فأصبح من الخاسرين . فبعث الله غرابا يبحث فى الأرض ليريه كيف يوارى

سوأة أخيه قال ياويلتى اعجزت أن أكون مثل هـذا الغراب فأوارى سوأة أخى فأصبح من النادمين » • (سورة المـائدة)، ثم ان وقـائع مسرحية انتيجونى ووقائع مسرحية أبيها أوديب وقائع معروفة تشكل عنصرا أساسـيا من عناصر الميتولوجيـا الاغريقية وليس لسوفوكليس هنا الا فضـل العرض ، والعرض بالطبع غير الابداع والعرض كلمـة دقيقة ، وسأتحدث عما أعنيه بها فى مقال مستقل •

بعد ذلك أليس من حقنا أن تساءل عما اذا كان الابداع وهما أم حقيقة وهو ما سيكون موضوعا لمقالات لاحقة •

(*)جريدة الشرق الأوسـط ـ ٥ محرم ١٤٠٧ هـ الموافق ١٩٨٦/٩/٩ م •

(٢)

كنت ومازلت من أشـد المعجبين بالشاعر الفرنسي بودلير وقد قرأت ديوانه « أزهار الشر » الذى ترجمه الى العربيـة الدكتور ابراهيم ناجى ، فى وقت مبكر من حياتى ، ومن القصائد التى أعجبتنى وأنـا أسوقها هنا على سبيل المثـال قصـيدته « سونيته » بعنوان « الجمال » ، وهى السونيته التى كرسـها لفن النحت ، وصور فيها التمثال كامرأة لها صـدر ولها قلب ، أو باختصار كزهرة شر :

أيها البشر : انى جميلة كحلم نحت من الصخر

وهذا صدرى الذى من أجله ضحى اناس كثيرون

انما صنع ، ليلهم شعراء الحب

الحب الأبدى الصامت صمت المادة

انى أتربع على اللازورد كأبى الهول ذى الأسرار

وعندى قلب يجمع بين نصاعة الثلج وبياض البجعة

وانى لأكره كل حركة تعبث باستقامة الخطوط وانسجامها

وانى لا أعرف البكاء ولا أعرف الضحك

وان الشعراء أمام منصتى العالية

التى اتخذتها من أروع التماثيل وأشدها كبرا

ليستنفدوا أيامهم فى دراســة مضنية

لأن عندى ــ لأفتن هؤلاء العشاق ــ

مرايا صافية تزيد كل شىء جمالا

هاته المرايا هى عيناى الواسعتان اللتان تشعان صفاء أبديا.

وقد ظللت لزمن طويل أقف حائرا مشدوها ، كطفل يرى القمر لأول مرة ، أمام هــذه القصيدة وغيرها من قصائد بودلير، واتساءل من أين أتى بودلير بهذه التشبيهات والمجازات الفريدة من مثل « حلم نحت من الصخر » وهى جملة أصلها الفرنسى هو Un reve de pierre ولم أجد جوابا لتساؤلى الا فى كلمــة « الابداع » .

وخلصت الى القول بأن بودلير شاعر مبدع حقا ، ثم قيض لى أن أدرس بودلير وشعره فى احدى جامعــات فرنسا وكان أستاذ المــادة ذكيا اذ عمد الى تدريسنا لنماذج شعرية لشعراء فرنسيين مغمورين ومعاصرين لبودلير واكتشفنا شيئا فشيئا أن شــعر بودلير ما هو الا ترديد وتكرار لشعر هؤلاء الشــعراء المغمورين ، وان تفاوتت الملكة الشعرية بينه وبينهم ، وهو تفاوت أدى الى خلود شعر بودلير وخمول الشعراء المعاصرين له .

ما أريد أن أقوله هنا ان المسألة مســألة تفاوت فى الملكة الشعرية وليس مسألة ابداع ، وبالطبع يقتضى هــذا القول منا أن نعرف الملكة الشعرية تعريفا دقيقا ، وهو ما لايتسنى لى أن أفعله فى هذا المقال وسأعمد اليه فى مقــال آخر . ويكفى أن أقول هنا أن بودلير مجرد ناقل ومقلد مما يذكرنا بمقولة الناقد الألمــانى الشهير « والتر بنجامين » بان وراء كل عمل انسانى عظيم جريمة ، وما يعنيه بنجامين هو اننا لو أخذنا عملا انسانيا رائعا مثل قصيدة « الجمال » لبودلير لوجدنا ان وراءها جريمة هى الســطو على أعمــال الآخرين ، ونحن نجد ان أول بيت فى قصيدة بودلير :

أيها الفانون : انى جميلة كحلم نحت من الصخر

ما هو الا ترديــد لبيت قــاله شــاعر فرنسي مغمــور اســمه Glatigny وهذا البيت هو :

أيها الاحياء : انى جميلة كحلم نحت من الصخر » •

وما فعله بودلير مجرد ابدال كلمة الاحياء بالفانين Mortels ، وكان بودلير ذكيا فى ذلك لأن معنى الفناء يقابل معنى الخلود المتجسد فى النحت وهو موضوع قصيدة بودلير : وهو ما لم يتنبه له الدكتور ابراهيم ناجى الذى ترجم كلمة Mortels بالبشر ، وهى وان كانت ترجمة صحيحة لأن البشر هم الفانون ، الا انها أضاعت فى النص العربى المقابلة بين الفناء والخلود الواضحة فى النص الفرنسى •

وفى كثير من الأحيان نجد أن تغيير كلمة وابدالها بمرادف لها له نفس المعنى يفقد القصيدة معناها وروعتها وجملة « حلم نحت من الصخر » أصبحت شهيرة فى الأدب الفرنسى وهى تنسب دائما الى بودلير ، ولا تنسب الى الشاعر المغمور الذى قالها أصلا ، وقد وجدت أن سيمون دى بوفوار قد اقتبستها دون أن تنسبها الى أحد فى روايتها « الصور الجميلة » Les Belles Images .

وهذه الظاهرة التى تتعلق بالتقليد لا تقتصر على الأدب الفرنسى بل تكاد تكون عامة بالنسبة لجميع الآداب الأخرى ومنها أدبنا العربى وبالذات شعرنا العربى ، فعنترة بن شداد يقول :

ما أرانـا نقول الا معادا

ومعـارا من قولنا مكرورا

وهو يقول أيضا :

هل غادر الشعراء من متردم

ونحن نجد أن « امرأ القيس » يقول :

وقوفا بها صحبى على مطيهم

يقولون لا تهلك اسى وتجمل

ويأتي بعده « طرفة » وينسب الى نفسه البيت بعد تغيير كلمة « تحمل » بـ « تجلد » وهو تغيير أملته عليه القافية الدالية التى تتكون منها معلقته التى مطلعها :

لخـولة اطـلال ببرقـة ثهمـد

تلوح كباقى الوشـم فى ظاهر اليد

وامرؤ القيس نفسه يدعو صاحبيه الى أن يبكيا الديار كما بكى ابن حزام ، والرواة لم يحفظوا لنا شيئا من شـعر ابن حزام ولولا ذكر امرىء القيس له لمـا عرفنا عنه شيئا ، ومن المؤكد ان هنـاك شعراء عديدين مثله سبقوا امرأ القيس أو عاصروه ،

ولم يحفظ لنا الرواة شيئا من شعرهم بحيث يبدو لنا الآن ان امرأ القيس هو أول شـاعر عربى مع أن الحقيقـة غير ذلك ، أو بمعنى آخر ان امرأ القيس ليس المبدع الأول فى شعرنا العربى اذ سـبقه حتما شـعراء عديدون رغم انه لم يصـلنا شىء من شعرهم ، وهو ما يقوله نقاد الغرب عن هوميروس صاحب أول ملحمتين معروفتين فى التراث الاغريقى ، فهم يؤكدون أن شعراء عديدين قد سبقوه وان كان شـعرهم قد اتت عليـه عوادى الأيام ولم يبق منه شىء ، بل أن بعض النقاد يؤكد أن هوميروس ليس المؤلف الوحيد للألياذة والأوديسـا وانه قد اشـترك فى تأليفها غير شاعر .

ونعود الى ظاهرة السطو فنجد أن صاحب الأغانى يحدثنا عن مصالتة أبى نواس لمعاصريه ، والمصالتة هى أن يأخذ الشاعر بيتا لغيره لفظـا ومعنى ، وهو يروى من هـذا القبيـل أن الحسين بن الضحاك أنشد لأبى نواس هـذا البيت :

كأنمـا نصب كأسـه قمر

يكرع فى بعض أنجم الفلك

وبعد أيام أتى أبو نواس الحسين بن الضحاك وأنشـده هذا البيت :

اذا عب فيها شارب القوم خلته

يقبل فى داج من الليل كوكبـا

فقال له الحسـين بن الضحاك : هـذه مصالتة فأجابـه أبو نواس .. « أتظن أن يروى لك فى الخمر معنى جيد وأنـا حى » .

واذا كان أبو نواس قد سرق جهـارا نهارا بيتا لشـاعر مشهور ، ولم يعبأ بان يجابهه بذلك فلابد انه سـطا على الكثير من شعراء عصره الى الحد الذى اخملهم وأنسى شعرهم ، أى أنه فى نهاية القول ليس الا مقلدا ولا نستطيع أن نقول عنه انه شاعر مبدع ، وبالتـالى لا نستطيع أن نقول أن هناك شيئا اسـمه الابـداع .

(*) جريدة الشرق الأوسط ١٢ محرم ١٤٠٧ هـ الموافق ١٩٨٦/٩/١٦ م .

(٣)

انتهيت فى مقالين سابقين الى القول بانه ليس هنـاك شيء اسمه الابداع ، وان ما اصطلحنا على تسميته ليس الا تقليدا ، ان لم يكن سطوا كما ألمح الى ذلك واحد من أعظم نقـاد القرن العشرين ، وهو الناقد الألمـانى « بنجامين » حين أطلق عبارته الشهيرة « خلف كل عمل انسانى عظيم جريمة » ، وهو يعنى بذلك ان خلف كل عمل ابداعى جريمة •

وقد ضربت المثـل على ذلك بالشـاعر الفرنسى بودلير والشاعر العربى ، ولا أريد أن أقول الفارسى ، الحسن بن هانىء أو أبى نواس ، واذا كنت قد اعتبرت أشعارهم مجرد تقليد ، ولم اعتبرها سطوا كما فعل بنجامين فان هنـاك ناقدا أمريكيا أكاديميا معروفا يرى رأيـا آخر غير ما ذهبت اليه وذهب اليه

بنجامين • وهذا الناقد هو البروفيسور هارولد بلوم أستاذ الأدب الانجليزى فى واحدة من أعرق الجامعات الأمريكية التى تدرس هذا الأدب وهى جامعة ييل •

وقبل أن أعرض لرأيه أود أن اسجل انه رغم انه أكاديمى الا انه لا يهتم بالاشارة فى كتبه الى أى مراجع ، فهو على طريقة نقادنا العرب الأوائل فى العالم العربى كالعقاد وهيكل ، يقول ان « فرويد » أو « لاكان » أو « فيكو » قال كذا وكذا ، ولكنه لا يقول لنا فى أى كتاب ـ فضلا على أية صفحة ـ قالوا ما قالوه ، وهو عيب من عيوب القادرين على التمام ، ذلك لأنه يرهق كل من يريد أن يتابع البحث فى الموضوع الذى يثيره •

واذا تجاوزنا هذا العيب ، ولابد أن نتجاوزه لأنه يقدم لنا رأيا جديرا بالتأمل والمناقشة بل القبول ، فهو أيضا يتفق مع بنجامين وغيره من النقاد فى انه ليس ثمة ابداع •• ولكنه عوضا عن أن يقرر بان الأمر لا يعدو أن يكون تقليدا أو سطوا ، يذهب الى أن أية قصيدة ليست الا اعادة كتابة لقصيدة سبقتها ، وان أى نص لايمكن أن يكون قائما بذاته ، ومنغلقا على نفسه ، ومستقلا عن أى نص آخر •

ان الشعر كلمات لابد أن تشير الى كلمات أخرى ، وهذه الكلمات الأخرى لابد أن تشير الى كلمات أخر ، بحيث تصبح

فى النهاية جزءا من اللغة الأدبيـــة والتراث الشعرى ، وهـــذا يعنى ــ على حد قوله ــ أن أية قصيدة ما هى الا قصـــيدة مكرورة ومشاعة ، وان أية قراءة ــ بالتالى ــ ما هى الا قراءة مكرورة ومشاعة وان الشعر ــ كما سبق القول ــ ليس عمـــلا كتابيا « ابداعيا » ، وانما ــ كما مر القول ــ اعـــادة كتابة ، وان أية قصـــيدة لا تعدو أن تكون تكرارا لقصيدة أخرى ، أو نسخة من قصيدة أخرى ، وبالطبع فان كل شاعر يحـــاول ما استطاع أن يتحرر من تأثير الشعراء السابقين له ، ويســـعى جهده الا يكون نسخة مكرورة منهم • بل ان بلوم يقرر ان كل شاعر يحـــاول أن يغتال أبـــاه الشاعر ويزيحه عن طريقه حتى يستطيع أن يخلق خواء تاريخيا يضع فيه شعره ، وهو ينطلق فى رأيه هـــذا من عقدة أوديب لفرويد •

فكما ان الابن يعيش قلقا مضطهدا فى ظل أبيه ، وكمـــا تختنق الشجيرات الصغيرة فى ظل شـــجرة البلوط الضخمـــة السامقة ، فان الشاعر أيضا يعيش قلقا فى ظل شاعر عظيم سبقه ، وكما يحاول الابن أن يتخلص من نفوذ أبيه وهيمنته ، فان الشاعر يحاول التخلص من نفوذ وهيمنة الشـــعراء السابقين له ، وهذه المحاولة تتمثل فى عدم قراءة القصـــائد السابقة قراءة صحيحة أو تشويهها أو كبح بعض معانيها وذلك فى سبيل أن يخلق جوا أو فضاء رحبا تتنفس فيه قصيدته ويكتب لها الحياة وهى محاولة

تنتهى فيما يبدو الى طريق مسدود كما تنتهى محـاولة الابن فى التخلص من نفوذ الأب •

وهذا ما معناه ـ كما سبق القول ـ ان أية قصيدة لايمكن فى النهاية أن تكون الا اعـادة لكتابة قصيدة أخرى ، وهى ظاهرة نجد تفسيرا لها عند بلوم نفسه فهو يقرر أن القصـيدة أو النص الشعرى ما هو الا صورة للنفس والنفس معا (بتحريك نون وفـاء النفس الأخيرة) ، وهى تعنى فى هـذا السـياق الحياة نفسها . والنفس بالطبع واحدة فى كل زمان ومكان •

ولهذا فان مضمون القصيدة لايمكن أن يتغير من جيل الى آخر ، ويبقى مجال التغيير أو التنويع محصـورا فى العرض وحده ، وهـذا يعود بنا الى ما سبق أن قررناه من ان أية قصيدة ما هى الا اعادة كتابة ، لقصيدة سبقتها ، وهـذا معناه ـ فى نهايـة المطـاف ـ انه ليس هنـاك ما يمكن أن نسميه بالابداع •

مراجـــع :

Harold Bloom. The Anxiely of influence. London, 1965,
Poetry and Repression, Yale University Press.
New Haven and London 1976.

(★) جريدة الشرق الأوسط ١٩ محرم ١٤٠٧ هـ ١٩٨٦/٩/٢٣ م .

(٤)

تحدثنا فى مقال سابق عن نظرية هارولد بلوم فى الشعر ، وانه وفقا لهذه النظرية فان أية قصيدة ما هى الا اعـادة كتابة لقصيدة سبقتها ، الأمر الذى أفضى بنا الى القول بانه ليس ثمة ابداع ، وبلوم ينطلق فى رأيه هـذا من التركيز على مضمون القصيدة دون أن يهتم ايما اهتمام بشكل القصيدة أو معمارها، ولهذا فان ناقدا مثل ايجلتون Eagleton ، يعتبره صاحب نظرية جديدة يسميها بالرومانتيكية الانسانية ، وهى نظرية تحـاول أن تقف ضد تيار المذاهب النقدية الحديثـة وخاصـة النقض «Deconstruction» التى يحمل لواءها فى الولايات المتحدة زميلا بلوم فى جامعة ييل «Yale» جيوفرى هارتمان وهليس ميلر «Miller» .

ومادمنا قد عرضنا لوجهة نظر تعنى بالمضمون ، فان استكمال البحث يقتضينا أن نعرض لنظرية تعنى بالشكل دون المضمون ، ونحاول أن نتعرف على رأيها فى الابداع ، والنظرية التى سأحاول التحدث عنها هى النظرية البنيوية ، والبنيوية ، مثلها فى ذلك مثل الألسنية ، تحاول أن ترد اللغة — وهو ما تفعله الألسنية ابتداء من سوسير — وكل نشاط انسانى آخر يتولد منها الى وحدة بنائية غير قابلة للتقسيم أو التجزىء ، ففى اللغة نجد أن الوحدة البنائية الأساسية هى الفونيم «Phoneme» قد ترجمها البعض الى كلمة « الصوتيم » والفونيم وحدة صوتية ليس لها معنى فى حد ذاتها ، وانما ينشأ المعنى ، فى أول مرحلة من مراحل تكوينه ، من أتحاد وحدتين صوتيتين أو أكثر ، وقد طبق الفيلسوف الأنثروبولوجى الشهير « كلود ليفى شتراوس » هذا النموذج اللغوى على دراسة الميثولوجيا أو الأساطير الدينية عند بعض قبائل هنود أمريكا الجنوبية ، وقد اطلق على الوحدة البنائية الأساسية للميثولوجيا اسم الميتيم «Methyme» ، وقد خلص الى القول بانه باستخدام عدد محدود من الميتيمات يمكن تأليف أو توليف عدد غير محدود من الميثولوجيا أو الأساطير .

وبالمثل نجد أن الناقد الفرنسى بارت «Barthes» يطبق النموذج اللغوى نفسه على دراسة القصة ، أو الـ «Recit» ،

وكلمة الـ «Recit» ليس لها مقابل دقيق فى اللغـة العربيـة ؛ أو حتى فى اللغة الانجليزية ، وهى تترجم فى هـذه اللغة الى كلمـة «Story» وهى ترجمة غير دقيقة ، وقاموس المنهل يترجم كلمـة Recit الى اللغة العربية بكلمات : نبـأ ، حكاية ، قصة ، رواية ، وصف ، سرد ، وعرض ... وهى كلها ترجمات غير دقيقة ، وأغلب الظن أننا نجد المقابل الدقيق لكلمة «Recit» فى لغة أوروبية واحدة هى الروسـية ، وهـذا المقابـل هو كلمـة «Recit» وهى لا تقابل كلمـة «Fabula» فى اللغتين الانجليزية والفرنسية ، وقد اطلت الحديث عن كلمة «Recit» ومقابلها الروسي كمدخل الى حديث سيأتى أوانه فيما بعد ، عن المدرسة الشكلية الروسية وعلاقتها بما يسمى بالابداع وهى مدرسـة حمل لواءها فى العشرينات من هـذا القرن الناقد الروسى شلوفسكى «Schlovsky» الذى توفى قبل عامين .

بعد هذا الاستطراد أعود الى ما انقطع من الحديث عن بارت ، وهو يقرر ــ انطلاقا من النموذج اللغوى ــ ان الوحدة البنائية للقصة هى الجملة ، وان أية قصـة ما هى الا وليدة لتوليف أو اتحـاد رأسى أو هرمى لعدد محدود من الجمـل من خلال ثلاثة مستويات مختلفة هى المستوى الوظيفى والحدثى والسردى ، من الطريف أن أذكر هنا ــ بصفة عابرة ــ ان نظرية بارت فى التوليف أو الاتحـاد الرأسى فى القصة هى نقيض

نظرية الناقد الشكلى والألسنى الروسى ياكوبسون «Jakobson» فى التوليف والاختيار فى الشـعر أو اللغة الشعرية ، فهو يذهب الى أن الاختيار هنا هو من المحور الرأسى الى المحور الأفقى ، وما يعنيه ياكوبسون بذلك هو اننا لو وضعنا عـدة مرادفات على محور رأسى فان اللغة الشعرية تكمن فى اختيارنا لكلمة من هـذا المحور ووضعها على المحور الأفقى (البيت أو المقطع الشعرى) وبالطبع فان اختيار هـذه الكلمة أو المرادف يتوقف على ملاءمتها أو ملائمته للكلمات أو المرادفات المجـاورة له فى المحور الأفقى (أو البيت) نفسه لفظا ومعنى ووزنا وقافية وحسبى اننى قد أشرت اليها ، وربما يكون لذلك مجال آخر .

والمهم هنا ان أخلص مما سبق قوله الى اننا لو أخذنـا مجموعة محدودة من الوحدات البنائية الأساسية سـواء فى اللغة أم القصـة أم الرواية أم الشـعر وطبقنا عليها قـانون الاحتمالات الرياضى ، لكانت حصيلتنا آلاف اللغـات والقصص والرويات والحكايات والقصائد والسونيتات (السونيتة تتكون من أربعة عشر بيتا) وهى مهمـة قد لا يستطيع أن ينهض بهـا كاتب واحد أو شاعر واحـد فى حياته المحـدودة . ولكن من المؤكد أن أى حاسب آلى أو كمبيوتر يستطيع أن يؤديها بيسر

وسهولة ، وهو رأى أنقله عن الروائى الايطالى المشهور ايتالو كالفينو (Calvino) الذى توفى قبل عام وهو فى رأيه هذا يعتمد على دراسات المدرسة الشكلية الروسية الحديثة بريادة كولموجروف . Kolmogrov وهى غير المدرسة الشكلية الروسية بريادة شلوفسكى التى سبق ان آشرنا اليها • وكولموجروف يعتمد فى دراساته على قانون الاحتمالات الرياضى وذخيرة أو تراث الانسانية من النصوص الشعرية فى تأليف الآلاف من القصائد •

وثمة مدرسة فرنسية بنيوية لجأت (كما يقول كالفينو) الى الأسلوب نفسه فى انتاج الآلاف من القصائد ولكن بهدف التحدى والسخرية ان لم يكن الجنون ، ورائد هذه المدرسة هو أحد رفاق سارتر الذى تحول فيما بعد الى ناقد بنيوى وهو المؤلف الفرنسى كينو «Quenau» وقد استعرض أعماله فى هذا المجال فى كتابه « مائة ألف قصيدة » • وهى محاولة بدائية أو ارهاصية لما يمكن أن يقوم به الكمبيوتر من تأليف ملايين القصائد •

واذا كان الكمبيوتر وهو جهاز آلى ليس له روح ولا قلب

ولا احساس يستطيع أن يقوم بهذا العمل بكفاءة أكثر من الانسان الذى له قلب وروح واحساس ، فمعنى هــذا انه ليس هنــاك أى ابداع ، وان عصر المؤلف « المبــدع » قــد ولى الى غير رجعة ، وحل محله عصر الكمبيوتر ، وهو ما يقرره كالفينو دون أن يأسف على ذلك أو يذرف عليه دمعة حرى أو باردة .

مراجــــع :

6/ Barthes Roland La Aventure Semiollgique Edition Du Seuil, Paris, 1985.

/Calvino, Jtalo. La Machine Litterature Edition Du Seuil, Paris, 1984.

/Eagleton, Terry, Literary Theory, Basil Blackwell, Oxford, 1984.

(*) جريدة الشرق الأوسط ٢٦ محرم ١٤٠٧ هـ الموافق ١٩٨٦/٩/٣٠ م .

(٥)

تحدثت فى مقالات سابقة عن الابداع ، وهل هو وهم أم حقيقة ... وقد حصرت حديثى فى هـذا الموضوع بالشعر ، ولم أعرض للرواية الا عرضا أو لماما . واذا كان الشعر هو ديوان العرب كما يقال ، فان الرواية هى ديوان الحضارة الغربية ، وواحد من الروائيين فى فرنسا وهو فيليب سولير «Sollers» يقول ـ وأنا أنقل ما قاله عن كلر «Culler» (١) ان الرواية هى « الوسيلة التى يعبر بها مجتمعنا عن نفسه ، أو هى الأرضية التى يحقق فيها المجتمع وجوده ، أو بمعنى آخر ان المجتمع لا يتصور نفسه الا من خلال الرواية ، ولهذا كله كانت الرواية مرعى خصبا للنقاد الحديثين ـ وخاصة البنيويين ـ يرعون فيه ويمرعون ،

ويحاولون أن يجدوا فيه مصداقا لنظرياتهم وافتراضاتهم •

وبعد ان كان همهم الأول والأخير هو البحث عن نشأة المعنى ، أو كيف يتكون المعنى ، أصبح همهم الراهن وهاجسهم المقلق هو كيف يمكن أن نجد معنى للعالم الذى نعيش فيه ؟ أو كيف يمكن أن نحقق عالما زاخرا بالمعنى أو المعانى ؟

ومن هذا المفهوم تصبح الرواية محاولة لاعادة خلق وتشكيل العالم ، أو على الأقل — وهو جهد المقل — محاولة اكتشاف المعنى الكامن فى سر الوجود والحياة ، وهذا لا يتسنى أو لا يتاح الا من خلال دراسة واستقصاء ديوان الحضارة الغربية وهو القص أو القصص بأشكاله كافة من دراما وكوميديا ورواية • وانطلاقا من هذه الدراسة يحاول البنيويون — كدأبهم أو كعادتهم — أن يتلسوا أو يعثروا على الأصل الأول أو الطينة الأولى أو البنى الأساسية الأولى التى تتكون منها الرواية ، وهم فى هذه المحاولة لحسن الحظ — وأعنى بذلك حظهم — لا ينطلقون من فراغ وذلك لأنهم وجدوا فى المدرسة الشكلية الروسية نقطة الانطلاق أو صفارة البداية — ان صح هذا التعبير — التى تتيح لهم أن ينطلقوا فى دراستهم أو تجاريبهم •

والمدرسة الشكلية الروسية تقسم الرواية الى جزئين أساسيين هما « القصة » أو الأحداث التى تتكون منها « القصة »

والعرض أى طريق سرد أحداث « القصـــة » وتوصـــيلها الى القارىء أو المتلقى ، و « القصـــة » فى اللغــة الروســية هى الـ «Fabula» ، أما العرض فى هــذه اللغــة فيطلق عليــه الـ «Sjuzhet» ، وهذا التقسيم شبيه بالتقسيم الذى ذهب اليه فيما بعد الناقد الفرنسى المعاصر « تودوروف » ، وهــذا التقسيم هو «L'histoire» أى « القصة » وال «Discours» أى الحديث أو العرض و « القصة » تتعلق بالأحداث والشخصيات بينما العرض يشــمل الزمن والوســط وباقى أوجه القصــة الأخرى ، وقد قلت أن تقسيم تودوروف للرواية شبيه بتقسيم المدرســة الشــكلية الروسية لأنه لم يســتعمل مصطلحى الـ «Fabula» وال «Sjuzhet» ، وهما مصطلحات استعملهما ناقدان فرنسيان آخران هما بارت وجينيت «Genette» ولكن ثمة خلطا فى استعمالهما لهذين المصطلحين كما يقول كلر «Culler» فبارت مثلا يستعمل كلمــة (Sjuzhet) للدلالة على « القصة » أو «Recit» وهو استعمال خاطىء .

ومهما يكن فان أية رواية لابد أن تنقسم الى قســمين أولهما يشمل مجموعة من الأحداث المتتابعة وثانيهما عرض هذه الأحــداث ووصفها ويمكن أن نطلق على هــذين القسمين فى اللغة العربية « القصة » والعرض . وهــذا التقسيم وان كان فضفاضا فانه يعتبر محــاولة أولى لوضع نحو للرواية ، وبالطبع

فان ثمة محاولات عديدة أخرى تبعتها ، أولاها محاولة الناقد التشكيلى الروسى «Propp» فى كتابه (Morphology of the falk tale 1928 وهو دراسة للفولكلور أو القصص الروسى الشعبى ، وقد قسم فيه هذه القصص الى وحدات أساسية تدخل فى بناء كل قصة ، أى أن هذه الوحدات تشكل عاملا مشتركا بين كل القصص ، وتبعا لهذا التقسيم فان هناك أولا « طبيعة الحدث » وتنقسم الى سبعة أقسام ثم عناصر الرواية « أو وحداتها الوظيفية » وقسمها الى واحد وثلاثين عنصرا ، وهذا التقسيم لا يختلف عن تقسيم الجملة فى النحو ، فكما أن أية جملة تنقسم الى فعل وفاعل ومفعول ، فان أية رواية تنقسم الى بطل ومساعد للبطل ومجرم ... الخ .

وقد اقتفى الناقد البنيوى الفرنسى المعاصر جريماس «Rreimas» أثر بروب ، واستطاع كما يقول ايجلتون «Eagleton» (٢) أن يختصر عناصر بروب الواحدة والثلاثين الى ستة عناصر هى : الفاعل والمفعول والراسل والمرسل اليه والمساعد والمعارض ، وهو تقسيم شكلى أو بنيوى لا يختلف عن أى تقسيم نحوى للجملة .

ولكن ما علاقة كل هذا بالابداع ، وهو موضوع هذه المقالات المتتابعة ؟ الجواب بسيط وسهل . ذلك لأننا لو أخذنا أية جملة تتكون من فعل وفاعل ومفعول له ومفعول فيه لاستطعنا

أن تؤلف منهـا آلاف الجمـل التى يختلف موضـوعها ولكن لا يختلف بناؤها ، وبالمثل لو أخذنا أية وحدة بنائية من الوحدات البنائية للروايـة فاننا نستطيع اذا غيرنا طريقـة اتحادها مع الوحدات البنائية الأخرى للرواية ان ننتج آلاف الروايات التى قد تختلف طبيعتها ولكن لايمكن أن يختلف بناؤها ، وهـذا معناه ببساطة أن أية رواية ليست الا اعادة كتابة لرواية سبقتها وأنه ليس ثمة أى ابداع !

ولكن هـل تختلف طبيعة أية رواية عن روايـة أخرى ؟ أو بكلمات أخرى هـل يختلف مضمون أية رواية عن رواية أخرى ؟

الجواب لابد أن يكون بالنفى ، وهذا ما سأبحثه فى مقال لاحق •

هـامش :

1. Jonathan Culier
   Structural Poetics
   Routledge and kegan paul
   London 1975.

2. Terry Eagleton
   Literary Theory
   Basil Blackwell Publisher
   Ltd., Oxford 1983.

(*) جريدة الشرق الأوسط ٤ صفر ١٤٠٧ هـ ١٩٨٦/١٠/٧ م .

(٦)

سبق القول ان الرواية تتكون من جزئين أساسيين هما « القصة » و « العرض » و « العرض » بالطبع لابد أن يختلف من رواية الى أخرى ، أما « القصة » فلابد أن تكون واحدة ، أو بلغة الرياضيين لابد أن يكون هناك عامل ثابت وآخر متغير ، والعامل الثابت لابد أن يكون هو « القصة » ذلك لأنها واحدة لا تتغير فى كل زمان ومكان ، وهى حقيقة لا نستطيع أن نحيد عنها اذا افترضنا ان الرواية هى محاولة لوصف العالم ، أو محاولة لخلق عالم يقودنا الى فهم العالم الذى نعيش فيه و « قصة » العالم « أو الحياة » مهما تغير الواقع المعاش من عصر الى عصر ، لا تعدو أن تكون وصفا لحقيقة أساسية هى الحياة والموت ، أو الوجود والعدم ، أو الوجدان والفقدان

وهى نتيجة توصل اليها العـالم النفسى فرويد ـ كما يقول ايجلتون ـ وهو يشاهد ابنه يلعب لعبة نمساوية شعبية تتمثل فى قذف كرة يربطها خيط ثم جذبها اليه مرة أخرى ، وقد لاحظ ان ابنه كان يردد كلمة «Fort» أو « بعيدا » أو « هناك » عندما يقذف بالكرة بعيدا عنه ، وعندما يستعيد الكرة أو يشدها نحوه يردد كلمـة «Da» أو « هنا » والكلمتان هما باللغـة الألمـانية .

وقد وجد فرويد فى هذه اللعبة مجازا أو ميتافورا لحقيقة الحياة والموت ، الحياة يوما هنا ، ويوما هناك فى عالم يطبق عليه الموت من جميع أقطاره ، أو أن الحياة كرة مربوطة بخيط تترك على رسلها فى البداية ثم لا تلبث أن تشدها يد الموت ، وهى صورة توصـل اليها ـ قبل فرويد ـ شـاعرنا العربى طرفة بن العبد عندما قال :

لعمرك ان الموت ما اخطـأ الفتى

لكا لطـول المرخى وثنيـاه باليد

وهى الصورة نفسها التى يصورها لنا لبيد بن ربيعة فى بيته هـذا :

وما المـال والأهلون الا ودائـع

ولابد يوما ان تسترد الودائـع

كما انها الصورة نفسها التي يصورها لنا بيت المتنبى الذى ينضح بالمرارة والأسى :

أبــدا نسترد ما تهب الدنيـــا

فياليت جودهــا كان بخـــلا

وهى لعبة ــ والكلام يعود هنــا الى لعبــة ابن فرويد ، أى الى لعبة الوجود نفسها ــ تبدو متكافئة ومتوازنة ، مرة هنا ومرة هناك ــ ولكنها كأية لعبة لابد فيها من منتصر ومهزوم . والمنتصر هنا بالطبع هو الموت . ولهذا فان مهمة الأدب شــعرا ورواية تصبح تأجيل الموت ــ وهو ما فعلته شهرزاد ليلة بعد ليلة حتى امتدت حياتها ، بعد حكم الموت الجاثم عليها « ألف ليلة وليــلة » .

على ان فرويد ــ كدأبــه ــ يتعمق الى ما وراء اللعبــة ويدرس آثارها البعيدة الغور فى نفس الانسان ، وهو يعود بنا الى الفقدان الأول فى حياة الانسان ، فقدان الطفل لأمه ، فالطفل يعتقد فى البداية ان أمه ملك خالص له ، ولكنه ما يلبث أن يفطم، وما يلبث أن يكتشف ان أمه لا تنتمى اليه انتماء كاملا ، وان ثمة من ينافسه عليها ، وهو الأب ، ليس هــذا فحسب بل أن الطفل يكتشف بعد حين أنه ينتمى الى عالم الأب ، وانه مقيد بالقوانين والأحكام التى يفرضها الأب (بالمعنى الواســع لكلمة

الأب هنا) وهى أحكام وقوانين وقيود تتسم ــ فى نظر الطفل على الأقل ــ بالجور والتعسف والاستبداد ، أى أن عمليـة الوعى هنا تقترن بالفقدان ، فقدان الأم ، وفقدان الحرية ، وهو ما صـوره أروع تصـوير الكاتب الايرلندى جيمس جويس «Joyce» فى روايتـه « صـورة الفنـان فى شـبابه »

The Portrait of the Artist As A Young «Man»

ولنتأمل السطور الأولى لرواية جويس ، وأنـا أترجمها عن النص الفرنسي ولهذا فان الترجمـة قد لاتكون دقيقـة : « حدث فى سالف الزمان » ، وكان زمانا من أحسن الأزمان ، ان خـوارة كانت تنحدر فى عرض الطريق ، وهـذه الخوارة الخوارة التى كانت تنحدر فى عرض الطريق قابلت طفلا صغيرا نونو اسمه النونو الكوكو ، أبوه هو الذى روى له هـذه الحكاية ، ولكنه كان هو الطفـل النونو ، والخوارة الخوارة كانت تنحدر فى الطريق الذى يفضى الى (بيتى بيرن) التى كانت تبيع الجدائل المسكرة المطعمة بالليمون (غزل البنات) .

أوه الوردة الوحشية تزهر ، فى البقعة الصغيرة الخضراء وكانت هذه أغنيته وكان يغنيها بهذه الطريقـة : « أوه المردة الصفينة تزهل ، عندما تبتل فى سريرك ، فانك فى البداية تحس بالدفء ، ثم بعد ذلك تحس بالبرودة ، ولهذا وضعت أمه على

سريره غطاء مشمعا ، ومن هـذا الغطاء كانت تتسرب اليه تلك الرائحة الغريبة » •

النص يبدو فى البداية غير مفهوم ، ولكننا بقليل من التأمل نستطيع أن نفهمه اذا عرفنا انه يصـور عالم الطفل • وهو عالم لم تتضح فيه بعد الأسماء والمسميات ، كما لم يكتمل فيه بعد النطق الصحيح لهذه الأسماء ، فالخوارة هى البقرة ، والطفل هنا لا يعرف اسـمها ولكنه يتعرف عليها ويعرفها من خـلال صوتها ، والنطق الذى لم يكتمل بعد يحور الوردة الى المردة والصغيرة الى الصفينة ، وتزهر الى تزهل • وهذا العالم ــ كما يتضح من النص ــ لم يتشكل بعد ، ذلك لأن لغته لغة بدائية عفوية ، لغة الطفل الذى لم يتعلم بعد الأسماء كلها •

لكننا بعد هذه اللغة العفوية نفاجأ بنص يسرد الحقـائق سردا أصم لا حياة فيه ، « عندما تبتل فى سريرك •• الخ » ، ما سر هذه النقلة الفجائية • انه الوعى ، أو اكتساب الوعى ، فالطفل الذى كان يعيش حرا طليقا فى عالم غير حقيقى ، عـالم ما قبل الوعى ، ويتكلم لغة بدائية ، بدأ يدرك أن ثمـة أشياء مادية تحيط به ، وهـذا الادراك « أو الوعى » يأتى من الحواس الخمس ، وبالذات حاستا اللمس والشم •

ثم تمضي [illegible] الأولى لرواية جويس لتقص علينـا ان

الطفل بدأ يعيش فى بيئة اجتماعية محدودة ، فهناك الأب والأم والعم والخال ، ليس هــذا فحسب ، فهناك ما يمكن أن يفعله وما لاينبغى أن يفعله ، وان ثمة قيودا تحكم تصرفاته •

باختصار لقد انتهى العالم الحر الطليق ، وابتدأ العــالم المحسوس ، عالم السدود والقيود • والنص نفسه يصور هذه النقلة ، فالسطور الأولى ، ولغتها كما اسلفت لغة بدائية ، تخلو من أية فاصلة (هذا فى النص الانجليزى فقط ويبدو أن المترجم الفرنسى لم يلاحظ الغرض من غياب الفاصلات ، وهو غرض مقصود من جويس) •

خلاصة القول اننا هنا ازاء الظاهرة التى سبق ان أشرنــا اليها ظاهرة الوجدان والفقدان : الحرية (الطفل يولد حرا) ، اكتساب الوعى ، فقدان الحرية • وهذا يعيدنا الى لعبة هنا وهناك ، أو بمعنى آخر هــذا يعيدنا الى القصة الأولى التى لا تعدو كل القصص والروايات التى كتبت حتى الآن ســوى أن تكون تكرارا لها ، وهــذا معناه ببساطة انه ليس ثمة أى ابداع •

(*) جريدة الشرق الأوسط ١١ صفر ١٤٠٧ هـ ١٤/١٠/١٩٨٦ م •

(٧)

خلصنا فى المقـال السابق الى أن مضمون الروايـة وهو « القصة » ــ تمييزا له عن « العرض » أى وصف أحـداث القصـة ــ واحد لا يتغير من رواية الى أخرى ، وان هـذا المضمون هو الحياة والموت ، أو الوجود والعدم ، أو الوجدان والفقدان ، وهى كلها ــ كما يمكن أن يلاحظ القارىء ــ ثنائيات متضادة أو طرفا لعبـة واحـدة هى هنا وهنـاك «Fort Da» وهى اللعبة التى اكتشفها العالم النفسى فرويد ، وقدم لنا الفقدان الأول ، فقدان الأم ، وما يرتبط به من فقدان معطيات أخرى موروثة ومكتسبة أهمها الحرية التى تولد فى اللحظة نفسها التى يولد فيها الانسان . ولعل أروع رواية تصور هـذا الفقدان هى روايـة الروائى الفرنسى مارسـيل بروست «Proust»

البحث عن الزمن الضائع «A la recherche du temps perdu»
والصفحات الأولى الخمسون من هـذه الرواية مكرسة لظاهرة
فقدان الأم أو ما اصطلح النقاد على تسميته بـ « مأساة النوم »
«Le drame du coucher». وهى مأساة تصـل الى
ذروتها فى احدى الليالى عندما لا تستطيع الأم ، نظرا لوجود
ضيف على العشاء عندهم ، ان تجلس مع ابنها الطفل كعادتها
(والراوى لا يحدد لنا عمره) وتقبله قبل أن ينام .

وهنا تنثال على الطفل عشرات الخواطر ، ويتجاذبه العديد
من الهواجس ، وبالطبع لا يجد الى النوم سبيلا ، ويضطر فى
آخر الأمر الى مغادرة غرفته ، وانتظار أمه وترقبها فى الردهة
التى تفضى الى غرفتها ، الى أن ينتهى العشاء ويغادر الضيف
المنزل ، ولكن الأم لا تأتى وحدها الى الردهة التى ينتظرها فيها
الطفل ، وهو موقف يفاجىء الطفل ويبهته فلا ينبس ببنت شفة .
والأم بالرغم من ادراكها لمشكلة ابنها لا تستطيع أن تقدم له
يد العون خوفا من الأب ، والأب رغم ادراكه هو الآخر للمشكلة
لا يحل المشكلة حرصا منه على أن يعود الطفل الى أن ينـام
لوحده معتمدا على نفسه ، ولكن الأب ما يلبث أن يتراجع أمام
لوعة الابن واضطرابه ، ويطلب من الأم ان تنام مع ابنها هـذه
الليلة فقط ، ولكن الابن يدرك ادراكا عميقا ان انتصاره انتصار
مؤقت أو وهمى ، وأنه بشكل أو بآخر قد فقد أمه الى الابد ،

وهذا الادراك تأتى من وعيه ، الذى مازال فى مرحلة الولادة والتكوين ـ بانه يعيش فى عـالم له حـدوده المرسـومة التى لا ينبغى عليه أن يتجاوزها ، عالم تسيطر عليه وتحكمه قيود صارمة تكاد أن تصـل الى حد التحريم هـذا العالم هو عالم قرية جدته ليونى ، واسمها كومبرى «Combray» و عـالم البورجوازية الصغيرة التى مازالت تتشبث بالتقاليد والاعراف المتوارثة وهو عالم لم يفقد بعد براءته ونقاءه •

والفتى حين يتفتح وعيه على هـذا العالم يدرك فى الوقت نفسه أن ثمة عالمين آخرين مسحورين غير عالم كومبرى همـا عالم سوان «Swann» الذى يحد أحد أطراف القرية ، وعالم جرمانت «Guermantes» الذى يحد طرفهـا الآخر ، عـالم يمثل عالم البورجوازية الغنية ، وعالم جرمانت يمثل عالم الأسرة النبيلة الثريـة ، والعالمـان فى نظر الفتى أو الطفـل ـ الفتى (الراوى أو بروست لا يحدد عمره) يعيشان خـارج حـدود وتخوم عالم «Combray» عالمـان يمكن ادراكهما بالبصر ، ولكن الولوج اليهما محال ، مما يذكرنا بقول شاعرنا العربى :

فيادراها بالكرخ ان مزارها قريب

ولكن دون ذلـك أهـوال

فى عالم سوان تعيش جلبيرت «Gilberte» ابنة سوان التى يراها الفتى من بعيد ويكرهها من النظرة الأولى لأنها لم تعره أية لفتة أو أى اهتمام ، ولكنه فى الواقع يحبها من النظرة الأولى نفسها وفى عالم جرمانت تعيش دوقة جرمانت التى يراها الفتى لأول مرة فى كنيسة القرية ، ويحبها هى الأخرى من أول نظرة فى نفس الوقت الذى تسكن حب ابنة سوان من قلبه ، ويصبح هم الفتى من اللحظة التى رأى فيها ابنة سوان واللحظة التى رأى فيها دوقة جرمانت ، هو أن يلج هذين العالمين السحريين اللذين تعيش فيهما عرائس خياله الخرافية ، وهو هم يذكيه ويلهبه ما قرأه الفتى من روايات غرامية ورومانتيكية تأتى فى طليعتها روايات المرأة المترجلة جورج ساند — ولكن الفتى فى محاولته للولوج الى هذين العالمين يدرك ان شأنهما فى ذلك شأن عالم كومبرى ، لهما تخوم وحدود لا يستطيع أن يتجاوزها أولئك الذين يعيشون خارج حدودهما .

ولكن الفتى — وهو الآن قد شب عن الطوق — يصر ويثابر ويتوصل فى النهاية الى الولوج الى هذين العالمين ، ويكتشف بعد حين انهما عالمان زائفان تتحكم فيهما ظاهرتان ، يسميهما الناقد الفرنسى جيرار Girard ظاهرتى التعالى Snobisme وثالوث الرغبة Triangle du desir والظاهرتان افرزهما المجتمع البورجوازى ابتداء من عصر نابليون الثالث ،

فمن ناحية نجد أن النبلاء قد تحولوا الى بورجوازيين ، ولم يعد لهم من اسمهم نصيب ، انه اسم أصبح يرمز الى طبقة بعد أن كان يرمز الى اعراف وتقاليد تتميز بالنبل والفروسية ، ومن هذا المنطلق فانه ليس ثمة أى فرق بين طبقة النبلاء وطبقة البورجوازية ولكن البورجوازيين الجدد لا يدركون هذا الفرق ويحسبون ان النبلاء يكونون طبقة أعلى منهم فى السلم الاجتماعى ، وبالمقابل نجد النبلاء أيضا لا يدركون انه لم يعد ثمة فرق بينهم وبين البورجوازية الجديدة ، وانهم ليسوا أنبل من هذه البورجوازية ، ونتيجة لهذا الوضع فان الطبقة الأولى ، تغار من طبقة النبلاء وتتطلع الى أن تكون مثلها ، ولكنها تخفى هذه الغيرة وهذا التطلع تحت سياج من الاهتمام بالثقافة والفنون وتبنى الموهوبين ، الأمور التى تتمثل فى صالون فيردوران «Verdurin» وهو صالون يمثل عالما له حدوده وتخومه ، وهو عالم فى نفس الوقت الذى يتظاهر فيه باحتقار النبلاء والصالون الذى يجمعهم وهو صالون الدوق جرمانت فانه فى دخيلة نفسه ، ودون أن يعى ذلك حق الوعى يتطلع كما قلت الى أن يلج صالون الدوقة ، جرمانت وتتمثل نظرية التعالى هنا فى ان كل صالون يتعالى على الآخر ، النبلاء يتعالون على البورجوازيين ، وهؤلاء بدورهم يتعالون على من دونهم من الناس ، بل أن البورجوازيين أنفسهم يتعالون على الفنانين

الذين يسمحون لهم بالتردد على صالوناتهم . لا لشيء الا لأنهم يخدمون غرضا معينا لا يجدون مناصا منه محاولة لمنافسة صالونات النبلاء : وبالطبع لا أحد من أفراد صالون فيردوران يقدر الفن أو يفهمه ولا أحد بالذات يفهم موسيقى فينترى «Ventrell» التى نكون جملته الموسيقية الصغيرة ركيزة أساسية من رواية « البحث عن الزمن الضائع » .

وتدور الأيام أو تمر الأيام ، ويتحد الصالون صالون فيردوران وصالون الجرمانت ذلك لأن مدام فيردوران تصبح الدوقة جرمانت ، ومع اتحاد الصالونين تزول الفوارق الوهمية التي كانت خلف ظاهرة التعالى ، ونكشف ان التعالى لا يعدو أن يكون مجرد خداع للنفس لايهام الآخرين وايهام المتعالى نفسه، انه أحسن منهم مع انه فى الحقيقة لا يعدو أن يكون واحدا منهم بكل ما فيه وفيهم من مساوىء وعيوب بل خسة ونذالة . ولا يتسع لى المقام للتحدث عن الظاهرة الأخرى ظاهرة ثالوث الرغبة ، ولهذا أجدنى مضطرا الى تأجيله الى مقال لاحق .

هـامش :

Rene Girard
Mensonge Romantique et ve rite
Romanesque
Grasset Paris 1961.

(*) جريدة الشرق الأوسط ١٨ صفر ١٤٠٧ هـ ٢١/١٠/١٩٨٦ م .

(٨)

تحدثت فى مقال سابق عما سماه رائد المدرسة الاجتماعية فى النقد الناقـد الفرنسى رينيـه جيرار «Giradr» بظـاهرة التعالى «Snobisme» فى رواية الروائى الفرنسى مارسيل بروست « البحث عن الزمع الضائع »
«A la recherche du temps perdu»
وسأتحدث فى هـذا المقال عن ظاهرة أخرى فى هـذه الروايـة يسميها جيرار بثالوث الرغبة «Le triangle du desir»
وهى ظاهرة يفرزها المجتمع البورجوازى عندما يصل الى مرحلة اضمحلال المنافسة الحرة وسيطرة الشركات الكبيرة ، وهى مرحلة تتميز ــ فى الوقت نفسه ــ باضمحلال دور الفرد الذى يصبح مجرد رقم أو قطعة غيار فى عجلة الانتاج الاقتصـادى الضخمة ،

أو حتى مجرد صفر على الشمال ، وهـذا ما يحدث فعلا فى نهاية المطـاف • وهى حقيقة تنعكس على العلاقـة بين الأفراد وما يمكن ان نسميه بالتبادل العاطفى الذى يقابل فى المصطلح الاقتصادي ما يسمى بالتبادل التجارى ، وهـذا التبادل ــ وأنـا أقصد هنا التبادل التجارى ــ لا يتم بين طرفين ، بل يتم بين ثلاثة أطراف ، طرفان حقيقيان وطرف ثالث « غائب » ويمكن أن يدخل فى ثالوث التبادل فى أية لحظة • فاذا كنا ازاء سـلعة ما فانها تكون موضوعا للتداول بين طرفين احدهمـا مشتر والآخر بائع ، وطرف ثالث يمكن أن يحل محل المشترى اذا عجز هذا عن شراء السلعة ، ويمكن فى الوقت نفسه أن يحل محل البائع لأن المشترى يستطيع ان يذهب الى بائع آخر ، ولو ان هذا البائع الآخر سيختفى بعد حين ويحل محله البائع الأوحد ، وبذلك يتحول ثالوث التبادل الى طرف ثابت لا يتغير هو البائع وطرفان آخران احدهمـا قادر على الشراء والآخر عاجز عنه ، أو بمعنى آخر من يملك ومن لا يملك •

وجيرار يطلق على الطرف الثـالث اسـم « الوسيط » «Le Mediateur» والوسيط فى البدايـة ، أى بداية التحول البورجوازى ، يكون أقدر من المشترى وأكثر منه مالا وباعا ، وهى وساطة يسميهـا جيرار بالوسـاطة الخارجيـة «La Mediation Externe».

والمشترى فى الغالب الأعم لا يشترى السلعة لحاجته اليها ، ولكنـه يشتريها تقليدا للطرف الآخر او الوسيط انه يريد أن يتساوى معه ؛ ويتطلع الى أن يكون مثله ، والسبيل الوحيد لذلك هو أن يقلده ، ولكن البون بينه وبين الوسيط لايزول بتقليد المشترى له ؛ وانما يزول عندما يدرك البـائع او القوة الاقتصادية المنتجة ان من مصلحته او من مصلحتها أن يكون هناك غير مشتر ، أى أن يتعدد المشترون ، لأن المشترى الواحد قد يفرض شروطه عليها •

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فلابد من تعدد المشترين حتى لا تكف عجلة الانتاج عن الدوران وهى عملية تفرز فى النهاية ما أصبح يعرف بالمجتمع الاستهلاكى ؛ وفى هـذا المجتمع تتحـول الوسـاطة الخارجيـة الى وسـاطة داخليـة «Mediation Interne» حيث يختفى البون بـين المشـترين ويصبحون سواسية فى سوق التبادل التجارى ، هـذا معنـاه بالطبع توحيد مواصفات السلعة بحيث لا يصبح هناك فرق بين سلعة وأخرى •

وهو ما نشاهده فعلا ونلمسه فى عالم اليوم او الحـاضر الذى نحياه ، وهو حاضر انعدمت فيه القيم الفنية والروحيـة للأشياء ، وهى ظاهرة نشاهدها عندما ننتقل الى سوق العواطف ، وهو قد أصبح سوقا بكل ما فى هـذه الكلمة من معنى • وفى

هذا السوق يتم التبادل ــ كما هو الحال فى سوق التبادل التجارى ــ بين ثلاثة أطراف ، فثمة العاشق والمعشوق ، وثمة الطرف الثالث أو الوسيط وفى البداية تكون الوساطة ــ كما هو الحال أيضا فى سوق التبادل التجارى ــ وساطة خارجية ، أى أن البون بين العاشق والوسيط والمعشوق بون شاسع ينطبق عليه هذا البيت :

فيا دارها بالكرخ ان مزارها

قريب ولكن دون ذلك اهوال

ولعل أعظم مثل للوسيط ــ وأنا مازلت أتحدث عن الوساطة الخارجية ــ فى أدبنا العربى هو مجنون ليلى ، فهذا المجنون ــ وهى تسمية فيها الكثير من الجناية عليه ــ يعتبر العاشق المثالى الذى يصدر عن عاطفة حقيقية ، وهو لا يعشق مجرد امرأة ، وانما يعشق نموذجا للمرأة ، ليلى بالنسبة له ليست امرأة كبقية النساء انها مثل أعلى ، ولهذا لا تخضع فى نظره ــ لما تخضع له باقى النسوة من قوانين بيولوجية واجتماعية ، وهى نظرة تتمثل فى هذا البيت الذى قاله شوقى على لسان المجنون وخاطب فيه زوج ليلى ، وهو بيت سخر منه نقادنا العرب قاطبة مع أنه بيت يعبر عن مفهوم المجنون للمرأة التى يحبها ، كما يصدر عن احساس عميق باللوعة والفجيعة ، وهذا البيت هو:

بربك هـل ضممت اليك ليلى

قبيـل الصبح أو قبلت فاهـا

ليلى هذه ــ كما قلت ــ ليست امرأة تخضـع لمـا تخضع
له باقي النسوة من قوانين بيولوجية تتمثل فى الممارسـة الطبيعية
بين الرجـل والمرأة ، ولهذا فان التساؤل هنـا تساؤل يعبر عن
الاستحالة من جهة ــ استحالة أن تكون ليلى كباقى النسوة ــ
والفجيعة من جهة أخرى ، الفجيعة التى تتمثل فى أنها فعلا كباقى
النساء ، والمفارقة الكبرى هى أنها فعلا وحقيقة امرأة كباقى
النسوة أو النساء تخضـع لمـا تخضع لهن من قوانين اجتماعية
وبيولوجية ، انها امرأة تغدو وتروح ، وتأكل وتشرب ، وترتكب
ما ترتكبه باقي النسوة من حماقات وتفاهات ، وتعيش مع زوجها
كما تعيش باقى النسوة مع أزواجهن ، انها باختصـار أبعد
ما تكون عن المثل الأعلى الذى تخيله المجنون وهى حقيقة عبر
عنها شاعرنا الدكتور القصيبى حينما قال ما معناه « لم تتغير
ليلى وانما تغير المجنون » •• وما يعنيه الدكتور القصيبى ــ فى
رأيى ــ هو ان ليلى هى هى لم تتغير ، انها امرأة كباقى النسوة ،
وانما الذى تغير هو المجنون •

لم يعد المجنون ذلك العاشق الذى يصـدر عن عاطفة
حقيقيـة ، وانما أصبح مجرد مقلد ومسـخ للمجنون ، أصبح

انسانا ، أو على الأصح فردا ، تتحـكم فيه الغرائز الطبيعيـة والقوانين التى افرزها ــ ومازال يفرزها المجتمع الاستهلاكى ــ ولهذا فهو لا ينطلق من عاطفة صادقة ، ولا يتطلع الى نموذج أو مثل أعلى لمـا ينبغى أن تكون عليه المرأة ، وحتى لو فعل ذلك فانه سيكتشف بعد حين ، ان هـذا النموذج أو المثـل الأعلى لا يعدو أن يكون نسخة طبق الأصل منه ، انها ليلى التى لم تتغير أبدا ، وهذه هى المـأساة ، مأساة الانسان المعاصر ، وهى مأسـاة لعـل أعظـم من صـورها هو الروائى الفرنسى مارسيل بروست فى روايته التى كانت المنطلق لهذا المقال ، وهى رواية « البحث عن الزمن الضائع » ولعل القارىء يذكر أن حياة بروست بدأت باحساسه بفقدان أمه وادراكه لمحدودية عالم كومبرى ، العالم الذى كانت تعيش فيه عائلته ، وتطلعه الى العوالم الأخرى التى كان يعتبر الولوج اليها نوعا من المحال ، عوالم سوان وجرمانت ، ثم بنجاحه فى ولوج هذه العوالم .

والجديد فى حياتـه هو اكتشافـه أو ادراكه ان هـذه العوالم عوالم تتحـكم فيها ظاهرتا التعالى وثالوث الرغبـة اللتان تحدثنا عنها فى بداية هـذا المقال والمقال السابق له ، وهى نهاية تفضى به الى الخيبة والاحباط فالعالم المسحور الذى كان يبهره ويسيطر على أحلامه وطموحاته ليس الا عالمـا زائفا تسيطر عليه قوانين المنفعة والتبادل التجارى ، وازاء هـذا

المصير والواقع المر لا يجد مارسيل بروست نجاة الا فى البحث عن زمنه الأول ، زمن الطفولة والبراءة ، الزمن الضـــائع ، وهو بحث أو رواية تستغرق أكثر من ثلاثة آلاف صفحة وهى رواية لا تعدو رغم العدد الهائل من هـــذه الصفحات ، لا تعدو سوى أن تكون تكرارا للقصة الأولى التى سبق أن تحدثنا عنها قصـــة الوجـــدان ، والفقـــدان : والبحث مرة أخرى عن الوجـــدان المفقود ، وهى حقيقة أدركهـــا الباحث حامد طاهر وعبر عنهـــا بقوله ـــان موضوع الرواية الأساسى هو :

« لحظات الوعى المفقود من الانسان ومحـــاولة ايجادها مرة أخرى » .

وقد استطاع بروست أن يوجد هذه اللحظات ويستعيد زمنه المفقود ، والزمن هنا ليس الزمن بمعناه اللغوى الشائع ، ان الزمن هنا هو الرواية ذاتها ، أو العمل الأدبى الذى يفلت من قبضة الزمن « بمعناه اللغوى » ويحقق الخلود .

هـــامش :

حامد طاهر ـــ المعمار الروائى لبروست مجلة فصـــول : المجلد الثانى ـــ العدد الثانى ، يناير ـــ فبراير ـــ مارس ١٩٨٢ .

(*) جريدة الشرق الأوسط ١٥ صفر ١٤٠٧ هـ ١٩٨٦/١٠/٢٨ م .

(٩)

تحدثت فى مقال سابق عن ظاهرة الوجدان والفقدان فى قصة قصيرة لنجيب محفوظ وسأحاول أن أتحدث عن الظـاهرة نفسها فى رواية لمجيد طوبيا ...

وقبل أن أتحدث عن هذه الرواية أود أن أذكر القارىء بما سبق أن كتبته تحت هذا العنوان بأن الوجدان والفقدان هما المضمون الأساسى لكل القصص والروايات .

ورواية مجيد طوبيا .. التى أتحدث عنها الآن لا تشذ عن هذا المضمون ، وهو أمر ندركه من عنوان الرواية ذاتها وهو « ريم تصبغ شعرها » فهـذا العنوان يدل دلالة واضحة على محاولة لوجـدان شىء وجـد أولا ثم فقد وهو لون الشـعر

والوجدان هنا ليس وجدانا حقيقيا ، وانما هو محاولة للتعويض عنه ، ذلك لأن ما يفقد انما يفقــد الى الأبد ، ولا ســبيل الى تعويضه الا بالفن كما سبق أن أوضحته عند الكتابة عن رواية مارسيل بروست .

وصبغ الشعر هنا يندرج تحت الفن . ليس هــذا فحسب بل ان صبغ الشعر رمز دلالى لمحــاولة البحث والاستحواذ على شيء آخر فقد ، وهــذا الشيء ــ كما سنتبين بعد قليل ــ أهم من مجرد فقدان لون الشعر . وهــذه الرواية التى بين أيدينا نقع تحت جنس من أجناس الرواية يسمى Bildungroman وهو مصطلح ألمــانى يستعمل كما هو ــ أى دون ترجمة ــ فى اللغتين الانجليزية والفرنسية ، أما فى اللغة العربية فقد ترجمته اعتدال عثمان (١) برواية « التكوين النفسى والفكرى » وهى رواية تتبع مسار حياة انسان ما من اللحظة التى يتفتح فيها وعيه الى اللحظة التى يكتسل فيها نضجه ، وهو نضج قد يكتمل وقد لا يكتمل ، ولعل أعظم مثل لهذا الجنس من الروايات فى الأدب الغربى هو رواية جويس «Joce» صورة الفنان فى شبابه «The portrait of the artist as a young» التى تحدثت عنها فى مقال سابق . أما فى أدبنا العربى فيمكن أن أضرب مثلا لها رواية عبد الحكيم قاسم .. أيام الانسان السبعة ، وبالطبع فان المثل الآخر لها هو رواية مجيد طوبيا موضوع حديثى هذا .

ونحن نعرف اننا ازاء رواية تكوينية منذ السطور الأولى فيها ، وفى هـذا الحوار بين الأم وطفلتهـا وهو حوار مداره الشـعر تقول الأم : بطيئا ومع الأيـام سيتحول شـعرك الى الأصفر •

اذن فأول درس تتعلمه الطفلة هو الفقدان ، فقدان الشعر ، وثانى درس تتعلمه هو أن الذكر أقوى من الانثى يتمثل ذلك أولا فى الشجار الذى يدور بين أبيها وزوجتيه ، ويتمثل ثانيا مع بداية تفتح وعيهـا عندما تدرك أن الانثى« النعجـة » أضعف من الخروف « الذكر » لأن له قرنين ، ومع بدايـة تفتح وعيهـا ووجدانها لهذا الوعى تفقد أشياء أخرى منها المشط الذى فقدته فى أثناء عراكها مع أختها ، ومنها وهو الأهم انسانيتها ، انهـا ليست انسانا ، انها انثى وعما قليل ستصبح شاءت أم أبت امرأة يجب أن تتقولب فى قالب يفرضه عليها المجتمع مما يذكرنى بكلمة سيمون دى بوفوار (De Bouvoir) المشهورة « ان المرأة لا تولد امرأة ، ولكنها تصبح امرأة فيما بعد وما تعنيه دى بوفوار هو ان المرأة مثلها مثل الرجل تولد انسانا حرا • ولكنها بعد حين تجد نفسها تتقولب مرغمة فى الدور أو القالب الذى يفرضه عليها المجتمع وهو « المرأة » •

واذا كانت « المرأة » فى أوروبا الى وقت قريب مجرد دمية كما تبين من مسرحيـة ابسن «Ibsen» « لعبـة البيت »

أو مجرد صـورة جميـلة كمـا تتبين من رواية دى بوفـوار «Les Belles Ibages» أو « الصـور الجميلة » فانها فى الريف المصرى ــ على الأقل ــ مجرد سلعة ومتاع الى حين . لأنها ما تلبث أن تذبل وتفقد رواءها ونضارتها فتنبذ وتحل محـلها « امرأة » طازجة وهى حقيقة تطل علينا من سطور الرواية هـذه التى تحدثنا عن الزوج « كان هو يعشق الأشـياء الطازجة » ويعرف أن طعم الخيارة عند قطفها من الغيط ألذ طعما منها وهى تباع فى السوق بعد أيام ، هـكذا حال النساء (٢) ... وهى فلسفة لا يتورع الزوج عن ترديدها لابنته وكأنه يحثها على أن ترضخ لقدرها ، على أن تكون « امرأة » وذلك عندما لخص لها فلسفته عن الخيار ، « وكيف ان الطـازج ألذ مذاقا من غير الطازج » هـكذا حال المرأة ، ما أن تنجب حتى تقـدم وتفقد نضارتهـا ، فيركبه الملل والضجر لأن العادة تقتل الشـوق ، وسرعان ما ينجذب الى فتاة طازجة !! » .

وقد يكون تشبيه المرأة هنا بالخيار ــ تشبيها فجا وسوقيا، وهو أمر لا يلام عليه المؤلف بل يحمد عليه ، ذلك لأنه أراد أن يجسم لنا وضاعة الدرك الذى تعيش فيه المرأة فى المجتمع الذى يكتب عنه ، وهو وضع أو درك ادركته ريم « بطلة الرواية » منذ اللحظة التى تفتح فيها وعيها ، أدركت منذ البداية انهـا « امرأة » وليست انسانا ، لقد فقدت انسانيتها منذ اللحظـة

التى تشكل فيها الوعى ووجد . أى اننا هنا ازاء معادلة يمكن تبسيطها كما يلى :

ولادة انسان (وجدان) وعى ... ثم فقدان (للانسانية) وهذه الثنائية ، ثنائية الوجدان والفقدان لا تقتصر على لون الشعر ، ولا على « الانسانية » بل تمتد الى أشياء أخرى منها وجدان النضج الأنثوى الذى يؤدى الى فقدان الحرية ، ذلك لأن ريم فى اللحظة التى تجد فيها أنوثتها ، أى فى اللحظة التى تكتمل فيها سمات الانثى وقسماتها نفاجأ بأنها فقدت حريتها ، الأمر الذى يتمثل فى هذا الحوار بينها وبين جدتها (٣) :

ـ ريم حبيبتى ، اسمعى ما سأقوله لك وعيه جيدا .

ـ ... ... ؟

ـ منذ الآن تجنبى اللعب مع الأولاد

ـ لماذا ؟

ـ لأنك لم تعودى طفلة بعد !!

ـ ولماذا لا ألعب مع الأولاد ؟

ـ لأنك ستصبحين فتاة مثل رجاء .. ورجاء قد كفت عن مكالمة الأولاد ...

افعلى مثلها ..

مما سبق يتضح لنا أن رواية « ريم تصبغ شعرها » لا تخرج عن موضوع قصة الوجدان والفقدان التى تشل القصة الأساسية لكل القصص والحكايات والروايات ، وقد يقال أن فى هذا نوعا من التبسيط المتعسف والجواب سهل . ذلك لأن قصة الوجدان والفقدان ما هى الا قصة الحياة والموت ، ولا اعتقد أن ثمة قصة أخرى غير هذه القصة الأزلية . وهو قول قد يجعل البعض يتهمنى بالتشاؤم والعدمية ، وموقفى ازاء هؤلاء هو أن أدعوهم الى قراءة ما كتبته فى مطلع هذا المقال حين قلت ان ما يفقد يمكن أن يعوض بالفن ، وهذا ما فعلته ريم حين صبغت شعرها وما فعلته قبلها شهرزاد حين استطاعت بفنها أن تدرأ الموت وتتجاوزه ، وبقيت حية بيننا الى الآن والى ما يستقبل من الزمان .

هامش :

(*) جريدة الشرق الأوسط ١٦ ربيع الأول ١٤٠٧ هـ ١٩٨٦/١١/١٨ م .

(١) اعتدال عثمان « البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء » مجلة فصول .

المجلد الثانى ، العدد الثانى ، يناير (كانون الثانى) — فبراير (شباط) مارس (آذار) ١٩٨٢ .

(٢) مجيد طوبيا . ريم تصبغ شعرها « مكتبة غريب » القاهرة صفحة ٨٠ .

(٣) نفسه صفحة ١٠٢ .

(١٠)

تحدثنا فى مقالات سابقة تحت هـذا العنوان « عن لعبة .. هنا .. وهناك » أو ظاهرة الوجدان والفقدان ، أو ما يمكن أن نسميه بثنائية الحياة والموت . وقد درسنا هـذه الظـاهرة فى قصـيدة لأمل دنقل ، ويجدر بنـا الآن أن ندرسها فى قصـة أو رواية عربية ــ بعد أن درسناها فى روايتين غربيتين ــ وقد تعمدت أن اتناول أية قصة يقع عليها نظرى دون سابق معرفة أو اختيار .

والقصـة التى عثرت عليها من هـذا المنطلق هى قصـة « النشوة فى نوفمبر » للروائى المصرى نجيب محفوظ ، وقـد نشرت فى مجلة « الدوحة » العدد الصادر فى يوليو (تموز) سنة ١٩٨٦ . وأول ما يوجه نظرنا فى هـذه القصة هو العنوان

نفسه ، وهو لايثير انتباهنا فحسب بل يصدمنا ويجعلنا نتساءل كيف تكون هناك « نشوة فى نوفمبر » ذلك لأن فصول السنة ــ كما نعرف ــ غير ثابتة وكل فصل منها يفسح الطريق للآخر .

فثمة فصل الصيف فصل الحرارة والتوهج وقبله فصل الربيع فصل الخصب والنشوة والصيف ما يكاد يطل على الدنيا حتى يمضى موليا عنها تاركا مكانه لفصل الخريف فصل الموات الذى ينيخ على الدنيا بكلكله ــ كما يقول امرؤ القيس ــ ثم يمضى متباطئا تاركا مكانه لفصل الشتاء فصل النهايات .

وقد اتخذ أحد كبار نقاد الأدب فى الغرب وهو نورثروب فراى «Frye» من هذه الفصول مادة لتقسيم أجناس الأدب وتعريفها ففصل الصيف يمثل الكوميديا ، وفصل الربيع يمثل الرومانس أو العاطفة ، وفصل الخريف يمثل التراجيديا ، أما فصل الشتاء فيمثل المفارقة «Irony» هذا التعاقب من فصل الى فصل ومن حال الى حال يذكرنا بما قاله شاعرنا العربى:

منع البقاء تقلب الشمس

وطلوعها من حيث لا تمسى

وقد جسد الاغريق القدماء هذه الظاهرة ، ظاهرة التعاقب . فى شخص برسفونة Persephone رمز الخصب عندهم ، وبرسفونة هى ابنة زوس Zeos ، وقد أحبها هادس

Hades حارس عالم الموتى وخطفها الى عالمـه السفلى
فلمـا أحسـت أمهـا ديمتر «Demeter» بفقدهـا بكت
والتاعت وجفت عروق الحيـاة فى جسـمها مما ترتب عليـه
موات عروق الحيـاة فى الأرض نفسـها الأمر الذى جعـل
زوس يتدخـل وينقـذ برسـفونة من براثن هادس ، ولكن
هـذا دس فى طعامها حبـات الرمان ، طعـام الموتى ، الذى
جعلها فيما بعد تحن الى عالم الموتى وتقضى ثلث كل عام فيه ،
وعندما عادت برسفونة الى الأرض عاد اليها ، أى الى الأرض ،
الخصب والنماء فكأنها ولدت من جديد ، ولكن هذه الأرض
ما تلبث أن تموت عندما تعود برسفونة الى العالم السفلى .

ومن الواضح أن ثلث العام هنا يمثل الخريف والشتاء ـ
لهذا كله فان عنوان قصة نجيب محفوظ « النشوة فى نوفمبر »
يصدمنا ، وهى صدمة أجد لها سابقة ، أى أن نجيب محفوظ
على عظمتـه لم يأت بجـديد ـ فى قصـيدة « اليبـاب »
«The Waste Land» للشاعر الانجليزى الأمريكى ايليوت
«Eliot» فهذه القصيدة تبدأ بهذا المطلع « ان آبريل هو
أقسى الشهور » وهو مطلع يصـدم القارىء ، فكيف يكون
أبريل شهر الربيع والخصب والنشوة ، الشهر الذى تعود فيه
برسفونة الى الأرض من عالمها السـفلى ، كيف يكون هـذا
الشـهر أقسى الشهور . نحن هنا ـ كما فى النشوة فى نوفمبر

أمام قلب متعمد لطبيعة الأشياء ؛ بل قوانين الحياة ؛ وهو قلب متعمد هدفه تهيئتنا نفسيا لما سيجد من أحداث فى القصة والقصيدة ، ودون هذه التهيئة النفسية فاننا سوف لا نتقبل بسهولة ما سيحدث •

ولهذا فان شهر أبريل الذى يتطلع اليه الجميع ليجلب لهم الخير والخصب يدير ظهره لهم دون أن يحقق لهم الخلاص المنشود ولهذا فهو أقسى الشهور ، وبالطبع فان ايليوت يرمز بكل هذا الى عقم الحضارة الأوروبية وافلاسها ، وهى حقيقة تتبدى لنا بشكل قوى عندما نعرف أنه نظم قصيدته بين عامى ١٩٢٠ و ١٩٢٢ عقب انتهاء الحرب العالمية الأولى •

وقد قلت ان نجيب محفوظ لم يأت بجديد فى القلب المتعمد لطبيعة الأشياء ، وهو قول ينطبق على ايليوت نفسه ذلك لأنه — هو الآخر — لم يأت بجديد فى هذا الصدد • فقد سبقه الى ذلك شكسبير فى مسرحية هاملت التى نجد فى مطلعها قلبا متعمدا لطبيعة الأشياء ذلك لأن أحد الحراس الذى يريد أن يدخل الى المبنى يخاطب الحارس المناوب — « قف من أنت ؟ » فى حين ان الحارس المناوب هو المناط به توجيه مثل هذا الخطاب •

فقصة نجيب محفوظ « النشوة فى نوفمبر » لا تعدو أن تكون تجسيدا — وبالطبع تخييلا — لظاهرة الوجدان والفقدان ، وبطلها عجوز نشيط — رغم طعنه فى السن ، وهو يعيش وحيدا ؛

فالولد فى بلجيكا ، والبنت فى سنغافورة ، ورفيقة العمر تحت الثرى ، وهو يستقبل حياته كل صباح بارتياح وبشر حيث يذهب الى غرفة السفرة ليجد الشاى والشهد والتوست المحمص فى انتظاره على أحسن صورة . فماذا ينقصه ، لقد فقد الابن والبنت اللذين ابتعدا عنه الى حين لا نعرف اذا كان سيطول أم سيقصر وفقد رفيقة العمر ؛ ولكنه رغم ذلك وجد التأسى والسلوان فى مواصلة الحياة وما فيها من مباهج ••• تتمثل بالذات فى العسل البائح بشذا البرتقال • والأهم من هذا كله انه لم يفقد صحته فهو يتمتع بصحة لا بأس بها رغم بلوغه السبعين • أى أنه وجد أشياء الزوجة والولد والبنت ونفقد هذه الأشياء فيما بعد ، ثم وجد أشياء حلت محلها ، فماذا ينقصه الآن ، ينقصه شىء ما ، شىء أدركه فيما يبدو من تأمل العسل البائح بشذا البرتقال ؛ فهذا العسل هو نتاج تلقيح وتواصل بين نحلة ورحيق ، وهى العملية التى يكمن فيها سر الحياة وتواصل الأجيال جيلا بعد جيل ، انها العملية التى تمثل انطلاق شوط جديد لظاهرة الوجدان والفقدان ، ما ينقص صاحبنا هو أن يكون جزءا من الطبيعة ، ولكن هل يستطيع أن يكون كذلك بعد أن جاوز السبعين ؟ لم لا خاصة وان طبيبه أخبره فى صباح اليوم نفسه ، ان صحته طيبة وأنه قادر على الحب ، لهذا لم يتردد عندما وجد الفرصة سانحة وأقدم على ممارسة

النشوة فى نوفمبر وبالطبع كانت العاقبة وخيمة اذ وجد نفسه بعدها فى سرير أحد المستشفيات وهو بين الحياة والموت ، وهى نهاية تتقبلها بسهولة بعد أن عرفنا . ان عنوان القصة هو « النشوة فى نوفمبر » وهو أمر كما قلت ضد طبيعة الأشياء وقوانين الحياة .

هامش :

راجع كتاب

- Frye
  Anatomy of criticism
  Princeton, NJ, 1957.

(*) جريدة الشرق الأوسط ٨ ربيع الثانى ١٤٠٧ هـ ١٩٨٦/١٢/٩ م .

عطيل ووهمية الابداع

بعد أن القيت محاضرتى عن نظرية الابداع فى نادى جدة الأدبى فى١١ رجب من هذا العام١٤٠٨هـ الموافق٢٨فبراير١٩٨٨م، جاءنى سؤال مكتوب أو على الأصح تعليق يشوبه شىء من اللوم والاستنكار من مستمعة لم تشأ أن تفصح عن اسـمها ؛ ونص التعليق هو : « الابداع : وقد ادمنا هـذا الوهم الذى حلقنا معه مرارا على نسمات جيوكندا ، الالياذة ، وحتى انتحار ديزدمونه ، فلا توقظنا منه ، يا سيدى » .

ولكن لمـاذا كلمة « وحتى » قبل انتحار ديزدمونه ، هل هذا يعنى فى نظر المستمعة ، أن مأساة عطيل ، أو على الأصح مأساة « ديزدمونة » أقل « ابداعا » من الأعمال الأخرى التى

ذكرتها ، لست أدري . ولكن المحقق ان مأساة « عطيل » لاتقل
فى رأيى روعة عن هذه الأعمال ، ان لم تكن أروع منها .
وأنا أتحدث عن روعة العمل وعظمته بل وجماله ، ولكننى
لا أتحدث عن ابداعه ، ذلك لأن الحدث الذى تنهض عليه
المأساة حدث عادى ومعروف ، رواه الكاتب الايطالى
جيرالدى فى عام ١٥٦٥ ، وترجم عمله الى الانجليزية فى
عام ١٥٨٤ . ولابد أن شكسبير قد قرأ هذه الترجمة ، قبل أن
يكتب مأساته فى عام ١٦٠٤ ، ويمكن تلخيص هذا الحدث فى
أسطر قليلة ، بطل الرواية بربرى أسود هو عطيل الذى يتزوج
من ابنة أحد نبلاء البندقية وهو ديزدمونه ، ثم يقتلها بعد ان
يقنعه حامل رايته اياجو بأنها خانته مع أحد ضباطه كاسيو ،
هذا هو الحدث الذى صاغ شكسبير منه مأساته . وهو كما
قلت حدث معروف ، واذن فان شكسبير لم يبتدع شيئا هنا ،
ثم أن شكسبير عندما حول هذا الحدث الى مأساة ، اعتمد
على اللغة كمادة لها . واللغة قديمة ومعروفة ، والسمة الرئيسية
للغة هى التكرار ، لأنها بدون ذلك لا تصبح لغة ، ولا تصبح
وسيلة لوصف الواقع ، واداة للتواصل والتخاطب ، فالتكرار
هو الذى يضفى عليها مشروعية وجودها ، والتكرار يعنى ان
الشىء يحتفظ بمسماه مهما تكرر فالمرأة لابد أن تعنى المرأة
مهما تكرر استعمال هذه الكلمة . ومدلولها مستقر فى نفس

المتحدث وفى نفس المخاطب ، ولايمـكن أن يكون ذلك محل
اختلاف بينهما ، لأن هـذا يعنى اننا ازاء لا لغة ، أو ازاء حالة
تقع تحت مستوى اللغة ، أو حالة تسبق وجود اللغة ، وهما
حالتان تشيران الى تلاشى الواقع ـ حيث لا توجد لغة تصفه ـ
والى فقدان التواصـل ، وسنجد فيما بعد ان هاتين الحالتين
موجودتان فى مسرحية عطيل . ومادام ان السمة الأساسـية
للغـة هى التكرار ، فاننا لا نستطيع أن نأتى بأى عمل ابداعى
باستعمال اللغة ، لأن التكرار يقتل أية محـاولة للابداع ، بمعنى
آخر كيف استطيع أن ابدع شيئا باستعمال مادة سمتها الأساسية
هى التكرار ، ولهذا فان مارسيل بروست يقرر ان الموسيقى هى
العمل الوحيد الذى يمكن أن يتسم بالابداع لأن الموسـيقار
يستعمل مادة ، هى الأصوات ، قد تكون جديدة أو غير مألوفة
لدى المتلقى ، وهو الأمر الذى لا يتأتى للكاتب الذى يستعمل
مادة من طبيعتها ـ كمـا قلت ـ التكرار ، وكذلك لا يتأتى
للرسام الذى مهما حاول ان يمزج ألوانه ويخلط بينها ، فلن
يستطيع أن يأتى بلون لا يوجد فى الطبيعة . ومادام الحـال
كذلك ، فما هو سر روعة مسرحية « عطيل » ؟ وكيف تمكن
شكسبير من تحويل حدث عادى قد يحدث كل يوم الى عمل
درامى عظيم ؟ وكيف لم يتمكن غيره ممن كتبوا أعمالا درامية
من ان يرقوا الى ذراه ؟ الجواب على كل ذلك هو قدرته الأسطورية

فى الاستحواذ على مادة العمل الفنى ـ اللغة ـ وتطويعها لخدمة عمله الدرامى . فاللغة فى معظم أعمال شكسبير ـ وخاصة مسرحية عطيل ـ تتحول من مجرد اداة لتصبح هى المضمون ، أو الـ Message على حد تعبير مارشال ماكلوهان . ليس هذا فحسب بل ان اللغة هى التى تصنع العمل الدرامى وتطوره وتشكله ، باختصار ، وبكلمات أخرى ، اللغة فى أعمال شكسبير هى البطل الحقيقى لكل مسرحياته ، وبالذات ، كما قلت ، عطيل . واللغة هى التى تشكل شخصية عطيل فى بداية المسرحية، واللغة هى التى تمكنه من الاستحواذ على قلب ديزدمونه ، واللغة هى التى تتيح له ان يقنع والد ديزدمونه ومجلس الشيوخ فى البندقية بالاذعان لرغبته فى الزواج من ديزدمونه ، واللغة هى التى تصنع ظاهرة النكوص أو ما يسمى بالـ Reversal أو ما سماه أرسطو فى كتاب البويطيقا بالـ Peripeteia وهى السمة لأساسية لأى دراما ، ذلك لأن أى دراما تبدأ بمعطيات معينة Premises ، ثم يأتى الحدث أو الـ Plot الذى ينقض هذه المعطيات ، والذى يبلغ ذروته فى لحظة النكوص ، وعندئذ تتحول هذه المعطيات بعد نقضها الى معطيات أخرى ، فالبطل بعد أن كان فى بداية الدراما ـ وبالذات التراجيديا ـ فى قلب المجتمع يضطر فى النهاية الى الخروج منه بالانتحار أو بالعقاب الذاتى ، والبطل فى الكوميديا يتعرض

أيضا لظاهرة النكوص أو البريبتيا ، فهو فى البداية يكون خارج المجتمع أو منفيا عنه ، ولكنه فى النهاية يجد نفســه فى قلب المجتمع بعد أن اقتنع هــذا المجتمع بعدالة قضيته •• ، أو بعد أن اقتنع المجتمــع بأنه كان مخطئــا فى حقــه • والبريبتيا ، أو النكوص هو أحد القوانين الارسطية التى لا ينهض أى عمل درامى بدونها • وشكسبير لم يخرق هــذا القانون الأرسطى ، انه خرق أهم قانونين من قوانين الدراما عند أرسطو ، وهمــا قانونا المحاكاة ، والوحدات الثلاث ، وهى وحدة الحدث ووحدة المكان ووحدة الزمان ، بكلمات أخرى ، ان التراجيديا يجب أن تتألف من حدث واحد ، تدور أحداثه فى مكان واحد ، وتستمر هذه الأحداث لزمن محدد ، وهو فى العادة الزمن الذى تستغرقه مشاهدة المسرحية وشكسبير فى مسرحية « عطيل » قد خرق هذين القانونين : فالمسرحية تبدأ فى مكان معين هو البندقية ، ولكنهــا تنتقل بعد ذلك الى مكان آخر قبرص ، أما الزمن فلا يمــكن تحديــده ، ولو أن شكسبير حــاول أن يحــدده بالحرب بين الامبراطورية العثمانية والبندقية للاستيلاء على قبرص من قبل الأولى ، ومهما يكن فان الزمن أطول من الزمن الذى حدده أرسطو للتراجيديا ، وهو ألا يزيد على الزمن الذى يستغرقــه عرض المسرحية نفسها ــ كما سبق ان مر القول ــ •

وكما قلت : فان اللغة هى التى تشكل شخصية عطيل فى

بداية التراجيديا ، وان كان الأصح أن يقال انه هو الذى شكل نفسه من خلال اللغة ليس هذا فحسب بل انه رهن نفسه فى سجن اللغة ؛ وبالذات فى رواية أو FICTION ، ولهذا الأمر عواقبه التى ستتضح لنا بعد حين ؛ بل ان هذا الأمر هو الذى سيخلق لحظة النكوس أو البريبيتيا . فى بداية المسرحية يذهب اياجو حامل راية عطيل ، وروردريجو الذى كان يتطلع الى الزواج من ديزدمونه ؛ يذهبان فى منتصف الليل الى منزل بارابانزيو . ويوقظانه بعد أن أوقظا حرسه ، صارخين فى وجهه ان « الذئب قد وقع فى الغنم » وان ثمة من اعتدى على عرضه وخطف ابنته .. الخ . ولا أريد أن أذكر تفاصيل ما حدث ، ولكنى اتجاوزه لأقول ان الجميع بما فيهم عطيل وبرابانزبو ، ذهبوا الى مجلس الشيوخ فى البندقية الذى كان مجتمعا فى نفس الليلة لبحث الهجوم التركى على قبرص ؛ والذى قرر فيما يبدو تكليف عطيل بصد الأتراك . يذهب الجميع ــ كما قلت ــ الى مجلس الشيوخ ، ويقف عطيل متهما أمامه بالاعتداء على العرض ، وتعطى الفرصة له للدفاع عن نفسه ، فيفعل ذلك معريا نفسه منذ ان كان عبدا ، وكتب عليه أن يخوض المعارك تلو المعارك ، وان يقتحم لجج الوغى ــ كما فعل عنترة العبسى ــ وبذلك تحرر من العبودية ؛ وأصبح حرا ، وحقق وجوده ، وأصبح فى نفس الوقت المحارب ، أو بلغة العصر ، الجنرال ، أو رجل المهمات

الذى تلجـأ اليه الدولة حين يحزبها الأمر وتحيط بها الكروب العظام ، أو الحروب العظام . وهو قد تعرف على بارابانزيو ، وتعرف من خلاله ــ على ابنته ديزدمونه . وروى لهما قصـة حياته ، قدم نفسه لهما من خـلال اللغـة فى صـورة كتاب أو رواية ، وقد صـدقت ديزدمونه هذه الرواية ، وأعجبت به كبطل للرواية ، واستسلمت له فى النهاية بكل طواعية واختيار ، أى انه لم يخطفها ولم يغتصبها من أبيها ، وهى رواية أو لغـة لم تقتنع بها ديزدمونه فحسب بل اقتنع بها مجلس الشيوخ ، وبارك زواج عطيل من ديزدمونه ، وأكد ما قرره من قبل . وهو ان عطيل هو خير من يقود جيش البندقية أمام الأتراك ، وبذلك برأ عطيل ساحته ، وأثبت وجوده .

على ان الأب قد وافق على الزواج على مضض مما يتضح من هذا القول الذى وجهه لعطيل ، والذى لم يدرك عطيل مغزاه الا فيما بعد :

Loog to her, moor, if thou hast eyes to see. She has deceived father, and may three.

ومعنى المقطع هو : احترس منها أيها البربرى . اذا كان عندك أعين ترى . انها قد خدعت أباها وربما تخدعك » .

وبما أن عطيل قد برأ ساحته ، وأثبت وجوده من خـلال

اللغة ، فقد أصبح يؤمن باللغة ـ كما يقول كالدروود (١) ـ ويؤمن بارتباط الدال بالمدلول ، وان اللغة هى الواقع وهى الحقيقة فى نفس الوقت ، بكلمات أخرى ان اللغة أمينة «Honest» فى وصف الواقع ، وكلمة أمينة أو «Honest» هى الدال التراسندالى أو المتعالى أو التجاوزى الذى يضم فى أحضانه كل الدوال الأخرى للغة ، وكلمة آمينة وهى آيضا مرادفة لكلمة شريفة ، هى قطب الرحى فى التراجيديا ، لأن موضوعها هو هل كانت ديزدمونه أمينة وشريفة وتستحق القتل آم كانت آثمة ، وهذا يضعنا وجها لوجه آمام اللغة كقضية ، وأمام هذا السؤال الأزلى ، وهو هل اللغة أمينة فى وصف الواقع والتعبير عن الحقيقة آم لا ؟ كما قلت من قبل ، لقد أصبح عطيل يؤمن بأمانة اللغة بعد آن أثبت وجوده من خلالها ، وهنا تحدث لحظة النكوص أو البريبتيا التى ستدمر عطيل وتقضى عليه : وهذه اللحظة كما سبق ان قلت تتشكل من خلال اللغة ، ذلك لأن اياجو فى مخططه للقضاء على عطيل والانتقام منه يستعين باللغة ، انه يؤلف لغة ليس لها أساس من الواقع ، لغة لا حقيقة لها ، آو دوالا بدون مدلول ليقنع عطيل بان زوجته تخونه ، ولأن عطيل يؤمن بأمانة اللغة ، فانه لابد أن يصدق اللغة التى يرويها له اياجو ، رغم انها ليس لها آى أساس من الواقع أو الحقيقة ، وتتكون من دوال ليس لها آى مدلول ،

وهو الأمر الذى لا يدركه عطيل ، لأنه يؤمن كما قلت بان كل دال لابد له من مدلول ، ولهذا فهو حتمــا سيصدق الروايــة أو اللغة التى يحكيها له اياجو عن خيانة زوجته ، وهو أيضا سيصدقها لأنها تثير مكامن الغيرة فى نفسه ، والغيور فى العــادة قارىء غير محايد ، وقارىء غير عقلانى ، انه قارىء لا يقرأ النص ، بل يقرأ ما خلف النص ، أو ما يسمى بالـ «Subtext» انه بكلمــات أخرى يعانى كما يقول بروست من أزمة قراءة أو تفسير ، انه لا يقرأ النص قراءة جيدة بل يضيف اليه ما ليس فيه • ويجسم الأشياء التافهة ، ويفهم السيماءات فهما خاطئا ، وهو الأمر الذى أدركه اياجو كل الأدراك فهو يقول :

'Trifles lihgt as air
Are to the jealous confirmation strong
.as proofs of holy writ.

ومعنى هذا المقطع هو « ان التفاهات التى لا وزن لها تصبح عند الغيور دليلا قويا وبرهانا كأحد البراهين الواردة فى الكتب التى لا يشوبها الباطل » •

وهو يقول أيضا :

As (cassio) shal smile, othello shall go mad :
And this unboozish jealousy must (conster)
Poor cassio's smiles, gesture, and light behavoirs ,
quite in the wrong.

وكاسيو هو أولا العاشق المزعوم لديزدمونه ، ومعنى المقطع هو : « عندما يبتسم كاسيو فان أوثيللو سيصاب بالجنون، كما أن غيرته غير المألوفة ستفسر ضحكات وايماءات وسلوك كاسيو اللامبالى تفسيرا خاطئا » .

صفوة القول ان الغيور يرى الأشياء على غير حقيقتها ، ويرى فى الأدلة التافهة التى لا وزن لها براهين ساطعة لا تقبل الجدل ، كما انه يفسر حركات وايماءات غريمة المزعوم على غير محملها ، وهو يقع يوما بعد يوم ضحية النص اللغوى الذى خلقه والمنطلق من نص متهافت ، من نص ليست لسيماءاته أية مدلولات ، وحينئذ يكفيه أن يرى منديله الذى اهداه لديزدمونه فى يد كاسيو ، لتتأكد له خيانة ديزدمونه بصورة لا تقبل الشك أو النقض ، وهكذا رأينا أن اللغة هى التى صنعت عطيل ، وهى التى قوضته فى النهاية . وهذا فى خاتم المطاف هو سر عظمة شكسبير الذى لم يفعل شيئا سوى انه ترك اللغة لتفجر طاقاتها وتصنع الحدث وأثبت ان اللغة هى التى تشكل العالم وليس العكس ، وهى ملكة لا يلقاها الا الذين ملكوا زمام اللغة وسيطروا عليه .

هامش :

1. James L. Calderwood
Speach and self in othello.
Shakeseare quarterly.
Volume 38 No. 3, Autumn 1987.

وهم اسمه الابداع .. ووهم اسمه الحب !!

ولكن ما هى علاقــة الحب بالابداع ؟ والجواب بسيط وبدهى ، بل ومن تحصيل الحاصــل ، وهو باختصار : ــ ان الحب ليس فيه أى ابداع . ذلك لأننى عندما أقول للآخــر : « أنــا أحبك » فاننى لا آتى بجديد لم تستطعه الأوائل ــ كما يقول أبو العلاء ــ ، بل اننى أردد عبــارة قالها الملايين من قبلى منذ أن خلق الله القمر ، رمز الحب ، ومهوى افئدة المحبين . اننى عندما أقول « أنــا أحبك » ، فاننى لا أعبر عن ذلك بلغتى ، بل اعبر عنه بلغة الآخر ، اننى هنا اقتبس كما يقول كلر عبارة قالها الآخرون من قبلى . وكرروها حتى فقدت مدلولها .

ولكن هل كان لها فى الأســاس أى مدلول ؟ هــذا هو

السؤال • وربما يحاول هذا المقــال أن يجيب عنه ، وبدلا من الاجابة على السؤال بطريق مباشر ، سنحاول أن نجيب عليه من خلال قراءة مسرحية شكسبير المشهورة «حلم منتصف ليلة صيف» «A midsummer night's dream» ، وهى مسرحيــة عن الحب ، الحب فى عالم الواقع والحب فى عالم الأحــلام • ورغم اقتناعى العميق بأن تلخيص أية رواية أو مسرحية يشوههما، الا اننى أجد نفسى مضطرا الى القيام بذلك ، والا فان القارىء الذى لم يقرأ نص المسرحيــة لن يستطيع متابعة ما أكتبــه • ومسرحيــة « حلم منتصف ليلة صيف » بالذات تستعصى على التلخيص ذلك لأنها مسرحية معقدة تتألف من غير عقدة ومن غير مكان ، وتنقلنا من عالم الواقع الى عالم الطبيعة ومن عالم الطبيعة الى عالم الحلم والأشباح أو الجن ومن الواضح انها تنقض قانون الوحدات الثلاث الأرسطية ، والذى كتبت عنه غير مرة ، والذى يقضى بأن تتألف المسرحية من حدث واحد ومكان واحد وزمن واحد • والمشــهد الأول للمسرحية ــ كمــا يحدث فى معظم مسرحيات شكسبير ، هو الذى يحدد لنا موضــوعها ، والمسار الذى سنتناول فيه أحداثها ، وهــذا المشهد يدور بين ايجيس وابنته هيرميا والدوق ثيسيوس حــاكم أثينا ، ويبدأ المشهد بشكوى هيرميا بان أباها لا يرى الواقع بعينيها ، فهى تحب ليساندر ، ولكن أباها لا ينظر اليه من خلال عينيها بل من خلال

عينيه هو ، وعلى الأصح من خلال منطقه ، ويريد أن يزوجها من رجل لا تحبه هو ديمتريوس .

وهى تبث شكواها فى هذا المقطع :

«I would my father looked with my eyes»

ومعناه : « اننى أفضل أن يبصر والدى بعينى » .

وعندئذ يقول لها الحاكم تيسيوس :

«Rather your eyes must with his judgment look»

ومعناه « ولكن الأمثل هو أن تبصر عيناك من خلال منطقه » .

واذن فنحن هنا ازاء صراع بين لغة الحب أو لغة الأعين ، ولغة المنطق أو لغة المجتمع ، وبالطبع ليس هناك أى حوار أو لقاء فى منتصف الطريق بين اللغتين ، ولعل هذا ما عبر عنه شوقى بقوله :

وتعطلت لغة الكلام وخاطبت

عيناى فى لغة الهوى عيناك

ولغة الكلام بالطبع هى لغة المنطق ، وبالتالى لغة المجتمع ، أما لغة الهوى فالهوى كلغة — كما يقول المعجم الوسيط : « الميل والعشق » ويكون فى الخير والشر ، وميل النفس الى الشهوة ، والنفس المائلة الى الشهوة ، وفى التنزيل العزيز :

« افرأيت من أتخذ الهه هواه » • وفيه : « ولا تتبع الهوى » ، وفى التنزيل العزيز أيضا : « ولا تتبعوا اهواء قوم قد ضلوا » • باختصار ان لغة المنطق لا تلتقى مع لغة الحب وهو ما عبر عنه أحد أبطال المسرحية Bottom حين قال :

«.. Reason and love have keep little company Together nowadays».

ومعنـــاه :

« الحب والمنطق لا يلتقيان الا نادرا فى هذه الأيام » •

وبجانب هرميا هناك هيلينا التى تحب ديمتريوس ، ولكن هذا ، كما مر القول ، يحب هرميا ويريد أن يتزوجهـــا • وهى بالطبع تحس بالمرارة ازاء هـــذا الوضع ، ولهذا فعندما تحييها هرميا قائلة : «God Speed fair helena!» ومعناه : متع الله بالصحة هيلينا الجميلة » •

فانها تجيبها قائلة :

«Call you me fair ? that fair again unsay. Demetrius loves your fair».

« تصفيننى باننى جميلة ، اسحبى مرة أخرى هـــذا الكلام عن الجميل (العادل) • ان ديمتريوس يحب ملامحك » •

وأرجو ان يلاحظ القارىء ان كلمة «Fair» لها معنيان فى اللغة الانجليزية فهى تعنى « الجميل » وتعنى أيضا العادل •

وهى أيضا تحس بالمرارة ، لأن كل أهل أثينا يعتبرونها جميلة ، ما عدا ديمتريوس ، وبالطبع فانها لا تهتم برآى أهـل أثينا بقدر ما تهتم برأى ديمتريوس ، وهى ما تعبر عنه قائلة :

‹Through athens I am thought as fair as she (her mia)»

ويعنى « اننى فى نظر أثينا لا أقل عنها (أى هيلينا) جمالا » .
ثم تضيف الى ذلك :

«But what of that ? Demetrius think not so».

ومعناه : « ولكن ما هى أهميـة رأى أهـل أثينا ، اذا كان ديمتريوس لا يرى ما يرونه » . وهو وضع يجعلها تصرخ فى النهاية قائلة :

«Things base and vile, holding to quantity love can transpose to form and dignity».

ومعناه : « ان الحب يسبغ الهالة والجلال على أشياء وضيعة وكريهة » . ونعود الى هرميا ، ونجد ان الحـاكم يخيرها ـ اذا لم تنصع لرغبة أبيها ـ بين أمرين ، أو خطتى عسف ـ كما يقول النابغة عن السموأل ، بين أمرين أحلاهما مر ، وهما الموت ، أو الرهبنة ، ولهذا تتفق مع ليساندر على الهرب ، وتخبر هيلينا بعزمها ، وتبادر هـذه بأخبار ديمتريوس بذلك ، رغبة منهـا فى اكتساب وده . ويغادر الجميع أثينا الى الغابة ، يغادران المدينة بقوانينها الصارمة الى الطبيعة التى لا تعترف الا بقانونها

الخاص ، وهو الطبيعة ، الطبيعة كنقيض لكل ما هو مصنوع وموضوع ومقرر ومنطقى من صنع البشر . وهما لا يهجران عالم المدينة فحسب ، وانما يغادران مملكة النهار الى مملكة الليل . وهما نقيضان ، ذلك لأن مملكة النهار وجود يحكمه العقل والمنطق وعرف المجتمع ، أما مملكة الليل فوجود لا يعرف أى منطق أو ضوابط انه وجود تحكمه الأحلام ، وتسكنه الأشباح أو الجن (Fairies) ، وفى الغابة وفى الليل تحدث أشياء تمحو آية النهار المبصرة ، وأول هذه الأحداث هو الغضب الذى عصف بملك الأشباح أو بيرون ، لأن زوجته لم تمتثل لأمره ، وتعطيه ابنها بالتبنى ، ولهذا فهو يقرر ان يبذر الفوضى فى الكون ، ويأمر ساعده روبين ، بان يأخذ رحيق زهرة اصابها سهم طائش من كيوبيد (وكيوبيد أعمى ، والحب بالتالى أعمى) ، وتحولت من زهرة بيضاء الى زهرة حمراء ، أمره أن يأخذ هذا الرحيق ويمسح به أعين سكان أثينا النائمين فى الغابة ، بحبث يحب كل منهم أول أنثى تقع عينه عليها ، وكذلك يضع هذا الرحيق على عين زوجته بحيث تحب مخلوقا كريها وباعثا على الازدراء . ويقوم روبين بتنفيذ مهمته تنفيذا عشوائيا فهو مثل كيوبيد أعمى لا يعرف من سيصاب باسهمه ، ويستيقظ النائمون فى منتصف الليل ، ويكون أول المستيقظين ليساندر الذى نام بعيدا عن هرميا ، يستيقظ ليرى هيلينا فيحبها على الفور

وينسى هرميا بل ويكرههـا ، ولكن هيلينا لا تصـدقه وتهرب منه ، وهنا يستيقظ ديمتريوس وتقع عيناه على هيلينا فتمتلك شغاف قلبه ، وينسى هرميا ويكرهها ، ويطـارد الاثنان هيلينا ويعربا لها عن مشاعرهما ، ولكنها لا تصدقهما ، قائلة :

«Those vows are hermia's; will you give her o'er?
weigh oath with oath, and you will nothing weigh».

ومعناه : « لقد قيلت هذه الوعود لهرميا ، هل ستخذلانها ؟ ان اليمين عندما يوضع أمام يمين مغاير فانه ينقض نفسه » •

وهذا يعنى ان اللغة تنقض نفسها ، والحب أيضا ينقض نفسه ، وهو وضع يعلق عليه ملك الجن أوبيرون قائلا :

«Some true love turned, and not faise turned true».

« لقـد تحول الحب الحقيقى الى وهم ، والوهم ظـل وهما » • وهذا يعنى فى النهاية ان الحب ليس الا وهما أو مجرد حلم منتصف ليلة صيف • والصيف ، كما يقول مثلنا العربى ، ضيعت اللبن ، فما بالك اذا كان الصيف ليلة صيف والغشاوة أو السحابة سحابة صيف •

والعامة عندنا تقول « كلام الليل مدهون بزبدة ، لمـا يطلع عليه النهار يسيح » وهو ما يعبر عنه أوبيرون قائلا :

«when they next wake, all this derisions hall seem a dream and ruitless vision».

والمعنى هو : « انهم عندما يفيقون مرة أخرى سيصبح كل هذا الضلال حلما ورؤيا لا مجدية » .

وهذا ما سيحدث فعلا فى المسرحية اذ يتغشى النوم مرة أخرى أبطال المسرحية وهم فى أوج خصـــومتهم ، ويعودون الى عالم الكرى ، ودنيا الأحلام ، ولكن الليل لابد له من نهاية ، وهذا ما يدركه اوبيرون ملك الأشباح لأنه يعرف انه ليس له سلطان فى مملكة النهـــار . ثم أن زوجته قد انصـــاعت لأمره . وسلمت ابنها له ، وبهذا زال عنه الغضب فطلب من ساعده روبين ان يزيل الرحيق عن أعين المحبين ، الذين يستفيقون بعد ان زال الرحيق ، وكأنى بهم يرددون ما قاله ناجى :

وانتبهنا بعد مازال الرحيـــق
وافقنـــا ليت أنـــا لا نفيـــق

فـــاذا النور نذير طـــالع
واذا الفجر مطل كالحريق

واذا الدنيـــا كما نعرفهـــا
واذا الأحبـــاب كل فى طريق

وهنا تحدث لحظةالنكوص ، آو البريبتيا الأرسطية . التى تعقبهـا لحظـة التعـرف أو «Anagnosisis» أو ال «Recognition» وقـد تحدثنـا عن البريبتيـا من قبل وقلت انها اللحظـة التى تتحول فيها معطيـات المسرحيـة الى نقيضـها ، أما التعرف فى المصطلح الأرسطى ، فهو التحول من الجهـل الى المعرفـة الذى يحـدث نتيجـة للتجربـة التى مر بهـا البطـل ، والتى تحول الأحـداث عن مسارها . والنكوص والتعرف هما وسـيلتان للتأثير الدرامى ، وأرسطو تحدث عنهمـا فى التراجيـديا ، ولم يتحدث عنهمـا بالنسـبة للكوميديا ، وهو لم يتحدث فى كتابه البويطيقا عن الكوميديا اطلاقا رغم انه وعد بالتحدث عنها فى بداية الكتـاب . مهما يكن فان شكسبير التزم بهاتين الوسيلتين فى مسرحيتنا هـذه التى تتحدث عنها . واذن يعود أبطالنا الى عالم المدينـة وعالم النهار ، ويخضعون للغتهما ويمثلون السيناريو المطلوب منهم ، وهو فى هذه المرة سيناريو الزواج ، وليس سيناريو الحب ، ويتزوج ليساندر من هرميا ، بينما يتزوج ديمتريوس من هيلينا ، والزواج هو النهاية الطبيعية للكوميديا ، الكوميديا تبدأ بالخروج على اعراف المجتمع وعلى لغته ، وتنتهى برضـوخ أبطالها لهذه الاعراف ، ولهذه اللغة ، فأين الابداع فى كل ذلك سـواء فى اللغة ، أم سواء فى الحب . ومع ذلك فقد تكون هنـاك لحظة حب ، أو لحظة ابداع ، كما حدث فى هذه المسرحية ، ولكنهما

تظلان لحظتين وهميتين أو فانتازياويتين وهو ما عبر عنه شكسبير
في مسرحيته Twelfth Night قائلا :

«Even in a minute. So full of shapes is fancy, that it al is high fantastical».

وهو مقطع لا يترجم ، ويمكن تلخيص معناه بالقول بان لحظة الهيام لحظة فانتازياوية ، وكلمة الهيام غير بعيدة عن كلمة الوهم •

ولكن ما اذا سيحدث ، اذا أصر أبطالنا العاشقون على الابداع ، أى على الخروج على اعراف المجتمع ولغته • اننا سنجد أنفسنا حينئذ أمام تراجيديا ، سنجد أنفسنا ازاء روميو وجولييت ، أو قد نجد أنفسنا ازاء «Frace» أو مسخرة ، وهذا ما يحدث فعلا فى مسرحية « حلم ليلة منتصف صيف » •ذلك لأن هذه المسرحية تحتوى على مسرحية داخل المسرحية ، وهو أسلوب لجأ اليه شكسبير أيضا فى مسرحية « هاملت » وهو أسلوب يعرف فى المصطلح النقدى بـ Mise en abime» وهو يحتوى النص على نص داخلى يجسم مضمونه ، أو يكرر أحداثه بطريقة تؤدى الى اضاءته ، أو ايضاحه ، أو تقليده بطريقة مزرية توضح عبثيته، وهو ما يحدث فعلا فى مسرحية « حلم منتصف ليلة صيف » ، لأن النص الداخلى ليس تراجيديا، رغم ان أبطاله يريدون تمثيل تراجيديا تشبه روميو وجولييت • وذلك لانهم مجموعة من المهنيين بينهم النجار والخياط

والمنجد ... الخ . أى انهم تحت مستوى الانسان العادى ، وحسب تصنيف نورثروب فراى (راجع كتابه «Anatomy of criticisim» للدراما ، فان التراجيديا لاتتحقق الا اذا كان أبطالها فوق مستوى الانسان العادى مثل اخيل بطل معركة طرواده ومثل كوريولانوس ، ومثل هاملت . وهم جميعا خارقون للمألوف ، أما الكوميديا فان أبطالها فى العادة يكونون فى مستوى الانسان العادى ، أما عندما يكون الأبطال تحت مستوى الانسان العادى فنحن ازاء Farce ، أو مسخره ، وهذا ما أدركه أبطال المسرحية الداخلية المهنيون ، لأنهم استهدفوا تسلية الدوق تيسيوس فى مناسبة زواجه من هيبوليتا ، وهذا الحدث هو الذى يشكل نهاية المسرحية ، وقد قلت ـ فيما سبق من الحديث ـ أن الكوميديا ـ وخاصة اذا كانت عن الحب ـ تنتهى بالزواج . ونحن فعلا ندرك فى النهاية أمر هذه المسرحية الداخلية ليست الا مسخرة ، وهو ما عبرت عنه هيبوليتا بقولها :

«This is the silliest stuff that ever I heard».

ومعناه : « ان هذا أسخف شيء سمعته على الاطلاق » .

غير ان زوجها ثيسيوس يجيبها بقوله :

«The best in this kind are but shadows; and the worst are no worse, if imagination amend them».

« ان أحسن ما فى هذا القبيل ليس الا أشباحا ، وأسوأ ما فيه لا يغدو سيئا اذا ما استعان الانسان بالخيال لاثرائه » .

أى أن الحياة نفسها قد تكون مسخرة ، وقد تكون عبثا ، ولكن الخيال هو الذى يجعلنا نطيقها ، ويدعونا الى الاستمرار فى أن نحياها ، والخيال فى النهاية هو البطل الحقيقى لمسرحية « حلم منتصف ليلة صيف » والخيال قاسم مشترك بين المجنون والعاشق والشاعر ، وهو ما عبر عنه ثيسيوس قائلا :

«The lunatic, the lover and the poet are of igaination all compact one sees more devels than vast hell can hold, that is the madman. The lover, all as frantic, sees Helen, s beauty in a grow of Egypt the poet's eye, in a fine frenzy rolling, doth glance from heaven to earth, from earth to heaven ....».

ومعنى هذا النص وليس ترجمته هو :

« ان الخيال هو السمة الأساسية لشخصية المعتوه والعاشق والشاعر ، احدهما يرى أبالسة أكثر مما يمكن ان يحتويه الجحيم فى مداه الواسع وهذا هو المعتوه ، أما العاشق فهو فى كل أحواله عجول أو منبت ، انه يرى جمال هيلين (هيلين هى أجمل امرأة فى التاريخ وهى التى قامت من أجلها حرب طروادة) فى ملامح امرأة غجرية ، أما عين الشاعر فهى معلقة بين السماء والأرض فى حالة من القلق الذى لايمكن ان ينتهى » .

هل هـذا يعنى انه يتعين علينا أن نكون شعراء وعشاقا ومعتوهين لكى تتقبل عبثية الحياة ، وتتعايش معها ؟ يبدو ان الأمر كذلك حتى لو كان الابداع مجرد وهم ، وحتى لو كان الحب هو الآخر مجرد وهم ، أو « حلم منتصف ليلة صيف » .

هـامش :

1. Jonathan culler.
Deconstruction.
Routledgel and kegan paul
London, 1983.

وهم اسمه الابداع .. ووهم اسمه الحب !!

(٢)

تحدثت فى مقال سابق عن وهمية الابداع ووهمية الحب من خلال قراءة لمسرحية شكسبير « حلم ليلة منتصف صيف » ، وانتهيت الى القول بان الابداع والحب ليسا الا حلم منتصف ليلة صيف ، وسأتحدث هـذه المرة عن الحب والابداع من خـلال كوميديا أخرى لشكسبير هى «As you like it» أى كما تريد أو كما « تحب » . ويبدو لنا من عنوان الكوميديا، أن الأمور ، أمور الحياة بما فيها الحب ، تسير وتخطو بنا كما نريد . وأن الذى يتحقق فى النهاية هو ما نريده ، وأنه بامكاناتنا، اذا أردنا ، أن نحب وأن نبدع ، فهل الأمر حقا كذلك ؟ سنحاول أن نجد الجواب على هـذا السؤال من خلال قراءة المسرحية . ولعل أول ما يلفت نظرنا فى هـذه الكوميديا هو وجود ما يعرف

فى المصطلح النقدى بالـ «Mise en abime» وذلك أن
يحتوى النص على نص داخلى يقوم بوظيفة تجسيم أو اضاءة فكرة
النص الخارجى ، كأن تحتوى المسرحية على مسرحية أخرى
داخلها مثل « هاملت » و « حلم ليلة منتصف صيف » ، أو أن
تحتوى على روايه داخلها تحدثنا عن مضمونها ، وأوضح مثل
لهذا النوع من الرواية هو رواية «Pale fire» لناباكوف ؛
ولو أن «Peggy ward corn» تقرر أن هذا التكنيك ،
وهو احتواء الرواية على رواية داخلية يعود الى «ألف ليلة وليلة»
والـ «Mise en abime» يتحقق فى مسرحية شكسبير التى تتحدث
عنها من خلال هـذا النص الذى يصف العالم ، وفى نفس الوقت
يصف الحياة ، ويعرى الواقع وهو :

«All the world's a stage, and all the men and women merely players. They have their exits and their entrances. And one man in this time plays many parts, his acts being seven ages ...»

ولن أحـاول أن أنقل النص كما هو بلغته الانجليزيـة ؛
وكذلك لن أحاول أن أترجمـه ، وعوضـا عن ذلك سأقتبس
ترجمة الدكتور غازى القصيبى له (راجع كتابه مائة باقة ورد)،
وهى ترجمة جيدة ، ونصها هو :

العالم بأسره مسرح • وكل الرجال والنساء مجرد ممثلين •

يدخلون المسرح ويخرجون منه فى أوقات محددة .
وكل رجل فى زمانه يلعب عدة أدوار . تمثل سبعة أعمار .
فى البداية : الطفل . يبكى ويتقيأ على ذراع مربيته .
ثم طالب المدرسة كثير التذمر . بحقيبة كتبه . ووجهه
الملتمع فى الصباح . يزحف كالقوقعة الى المدرسة . دون
أية رغبة .
ثم العاشق : يتنهد كالفرن بأغنية حزينة عن أهداب حبيبته.
ثم الجندى : يخطر ماشيا بالشتائم الغريبة ، مطلقا لحية
كلحية النمر ، تراه غيورا على العرض ، سريعا الى العراك
يطلب فقاعة الشهرة ، حتى فى فم المدفع .
ثم القاضى : ببطنه الجميل ، المستدير ، المغطى بالقماش
الفاخر . بعيونه القاسية ولحيته الرسمية . يردد
الأقوال الحكيمة ، والمواقف الأخلاقية ، هكذا يلعب دوره.
أما العمر السادس : ـ فيرتدى سراويل ضيقة ،
النظارات على عينيه ، والجيوب الدهنية تحتها ...
ضمرت ساقه وضمر صوته الرجولى . فعاد الى غناء
الأطفال وضجيجهم . يصفر عندما يتكلم .
أما المشهد الأخير . الذى ينهى هذا التاريخ الحافل .

فطفولة جديدة تسير الى النسيان ، بدون أسنان ،

بدون عيون ، بدون طعم ، بدون شيء !

ومعنى النص واضح وقاطع ، وينقض عنوان المسرحية « كما تريد أو كما تحب » ، ويقرر اننا مجرد ممثلين نقوم بتمثيل دور أزلى ، مثله الملايين من قبلنا ، وسيمثله الملايين الذين سيأتون من بعدنا ، دون أن يستطيع أى واحد منا أن يخرج عن حيز الدور المحدد له ، ودون أن يستطيع أن يخرج على النص المكتوب له ، الأمر الذى أدركه شاعرنا العربى حين قال :

مشيناها خطى كتبت علينا

ومن كتبت عليه خطى مشاها

والأمر الذى أدركه شاعر العربية الأعظم أبو العلاء المعرى، وعبر عنه أعظم تعبير فى هذا البيت الخالد :

وشبيه صوت النعى اذا ما

قيس بصوت البشير فى كل نادى

اذن فقد استوى الماء والحطب ، فأين الابداع اذن ؟ سواء فى الحب أم فى اللغة ، ان شكسبير يقرر فى نصه هذا الذى اقتبسناه ، انه ليس ثمة ابداع ، وليس ثمة حب ، ولكنه حين يقرر ذلك ، يضع أمامنا غير علامة استفهام ، انه يعيش فى الواقع،

ولكنه فى نفس الوقت يعرى لنا اشكاليته ، ويكشف لنا عن وجهه التراجيدى ، ووجهه الكوميــدى أو العبثى ، ويدفعنــا بالتالى الى أن نغير هــذا الواقع ، انه يكشف لنا وجه الحيــاة التراجيدى حين يقدم لنا شخصية كوريولانوس ، اننا هنا ازاء انسان « مثالى » وصاحب مثل عليا ، وصاحب طموحات عليــا فى أن يكون مبدعا ، وأن يكتب النص الخــاص به ، دون أن يتدخل فى ذلك أى نسب وهو ما يعبر عنه قائلا :

«To have now in, and to be the author of myself».

وأنــا أكتب هــذا النص من الذاكرة ، ولهذا فقد يكون مختلفا فى الاقتباس وليس فى المعنى عن النص الأصلى ، ومعنى هــذا النص « (اننى أطمح) الى أن أكون بدون قرابة أو نسب وأن أكون مؤلف نفسى .. أو مؤلف الدور الذى أمثله ... » وهو ــ أى كوريولانوس ــ ويؤكد هــــذا المعنى حين يقول :

«My overriding ambition» is to play the man I am).

والمعنى هو ان أقصى ما أطمع اليه هو أن أمثل الدور الذى أكتبه أنــا ولا يكتبه الغير . وهو قد استطاع فعلا أن يحقق ذاته ، ولكنه سقط فى النهاية ، لأنه رفض أن يتعامل مع الواقع بمنطق الواقع ، وأراد أن يكون شيئا فوق مستوى البشر ، أراد أن يكون مبدعا وهــذا بالطبع ضرب من ضروب المستحيل بالنسبة للبشر . وشكسبير عندما يقرر عجز الانسان ــ فى

أعماله التراجيدية ــ لا يعزو ذلك الى أسباب خارجية ، لا يعزو ذلك الى النجوم ، أو الى الكتب ، كتب العرافين والمنجسين ، وانما يعزوه الى أسباب داخلية كامنة فى شخصية الانسان نفسه وهو ما عبر عنه فى مسرحية يوليوس قيصر قائلا :

«The fault, dear pruturs, is not with the stars, but with ourselves, that we are underlings.»

وأنـا أكتب هذا النص من الذاكرة بدون أن أتحقق من صحته بالرجوع الى النص الأصلى ، وهـذه هى مأساة الكاتب المطالب أن يكتب مقالا فى كل أسبوع ، اذ ليس لديه الوقت الذى يتيح له أن يتحقق ويصحح ما يكتبه ، مهما يكن فان معنى النص هو : « ان الخطـأ يا عزيزى بروتوس فى اننا أقزام ، ليس من الأنجم وانما من أنفسنا » .

ولعل شاعر العربية الأعظم أبو العلاء قد عبر عن المعنى الذى استهدفه شكسبير ، قبل أن يكتب ما كتبه شكسبير بخمسمائة عام حين قال :

أرانى فى الثلاثة من سجونى

فلا تسأل عن الحزن الحثيث

لفقدى ناظرى ، ولزوم بيتى

وسجن الروح فى الجسد الخبيث

وما ينطبق على أبى العلاء قد لا ينطبق علينا ، ولكننا حتما تتساوى معه فى أن روحنا جميعا مسجونة فى الجسد الخبيث • وفكرة سجن الروح فى الجسد الخبيث فكرة عارضها ــ كما يقول ديريدا ــ هيديجر حين قرر أن الروح لا تنتمى الى هذا العالم • ولهذا لا يجب أن نحبسها فى جسد خبيث ، ولكن هذا يجعلنا نتساءل عما اذا كان من الممكن أن يكون هناك جسد بدون روح حتى بالنسبة للحيوان • وبالطبع فان هيديجر ينطلق من مقولته لكى يقرر أن الروح لايمكن أن تبدع الا اذا انطلقت من الجسد ، ولكن هل هذا ممكن ؟ ان « الابداع » ليس الا نصا أو موسيقى أو رسما : أى شىء مادى، فهل يمكن للامادى وهو الروح أن يصبح ماديا ، أو هل يمكن للامحسوس أن يتحول الى محسوس • هذا هو السؤال •• ؟

مهما يكن فلنعد الى شكسبير ، ونجد أنه يعرى لنا الجانب الكوميدى للحياة ، وهو حين يصف هذا الجانب ، يظهره لنا كمحاولة للخروج على النص ، أو كمحاولة للابداع ، وهذا ما يحدث فى مسرحية «As you like it» ، اذا تتقمص روزاليند شخصية الرجل وتتبنى لغته ، وهى تنجح فى ذلك الى الحد الذى جعل ناقدا مثل «Charlton» (٢) يقرر أن الأنثى فى كوميديا شكسبير تجسيد شاعرى وابداعى للخيال القادر على اسعاد العالم ، وهو رأى لم ينفرد به شارلتون بل شاركه فيه

العديد من النقاد مثل روث نيفو (Nevo) (٣) ولندا بامبر ، وماريلين فرنش ، على أن المحاولة الابداعية هـذه تأتى دائما فى منتصف الكوميديا الشكسبيرية بين الفصلين الثانى والثالث ، وهى اللحظـة التى تأتى قبـل لحظـة النكوص أو البريبيتيا «Peripetiea» وتتميز هـذه اللحظة كما يقول باختين (٤) بكونها تمثل عالم الانطلاق ، والتواصـل والحرية والمساواة والرفاهيـة ، أى عالم لا تقيده أى قيود موضـوعه ، انه عالم الطبيعة ، أو كما تصفه فرنش ، انه عالم الأنثى ، وهو فى مسرحية «As you like it» يقع فى غابة اردن بعيدا عن المدينـة ، وما يفرضه مجتمعها من قيود وأعراف وقوانين ، ولكن هل العبرة فى الكوميديا بما يحدث فى منتصفها ، أم بما يحدث فى نهايتها ؟!

دعنا نؤجل الاجابة على هـذا السؤال الى نهاية المقال ، وبـدلا من ذلك ، تتأمـل ما يحـدث فى منتصف كوميـديا «As you like it» ونحن اذا تأملنا هذا المنتصف سنجد أن هنالك لحظة ابداعية تتمثل فى سيطرة الأنثى على الرجل أو على المجتمع ، وهى سيطرة تستمد مشروعيتها من اللغة ، وهـذا أمر بدهى وطبيعى لأنه لايمـكن أن توجد أية سيطرة بدون لغة ، اذ أن اللغة هى مصـدر السيطرة والتسلط . وفى هـذه اللحظة الابداعية ـ التى أشرت اليها ـ تسيطر لغة الأنثى ، أو لغة الابداع ، على لغة الرجل ، الأمر الذى يتجلى ، فى أعظم

مما يمـكن أن يتجلى فيه فى هـذا النص الذى تخـاطب فيه روزاليند أورلاندو عنـدما يعرب لها عن حبـه وغرامه بهـا :

«The poor world is almost six thousand years old, and in all that time there was not a man died in his own person,».

ولا أريد أن أثقل على القارىء بنقل النص كاملا ، وعلى أية حال فان من يعرفون اللغة الانجليزية يستطيعون أن يرجعوا اليه ، ولكنى سأثبت معناه باللغة العربيـة : « ان عمر العالم المسكين لايزيد على ستة آلاف عام وعلى مدى هـذا العمر الطويل لم ينتحر أى رجل فى سبيل الحب ، ترويلوس تناثر مخه نتيجة لضربة هراوة اغريقيـة ، رغم انه كان بامكانه أن يموت قبل ذلك . وهو أحد نماذج الحب . وليانذر كان يتطلع الى أن يعيش حياة طويلة جميلة ، رغم أن هيرو قد أصبحت راهبـة ، لولا ليلة من ليالى منتصف الصيف الحارة ، ذهب فيها يسبح مجددا نشاطه فى هلز بونت ، فأصيب بتقلص عضلى وغرق ..

وقرر مؤرخو ذلك العصر السخفاء أنه كان بطل سيستوس (أى أنه مات بطلا) ، لقد مات الرجال من وقت الى آخر ، وأكلتهم الديدان ، ولكن لم يمت أحد منهم فى سبيل الحب » .

وترويلوس هو ابن برايام ملك طروادة ، وأمه هى هيكوبا، وقد قتـله أخيـل فى حرب طروادة . وترويلوس (Toilus)

هو أيضـا بطل مسرحيـة شكسبير ترويلوس وكريسـيدا ، أما لياندر (Leander) ، فهو شـاب اغريقى أحب هيرو (Hero) وكان يسبح الى برجهـا فى هلز مونت مستنيرا بالشعاع الذى يصـدر منه ، وذلك فى مدينة سيستوس ، وقد مات غرقا فى احدى الليالى العاصفة ؛ وعندما علمت هيرو بذلك ألقت بنفسها فى البحر •

وقد فاتنى أن أذكر أن شكسبير (أو روزاليند) أومأت بأسلوب ساخر الى أن ترويلوس كان بامكانه أن ينتحر عندما هجرته محبوبته كريسيدا ، وفضلت عليه ديوميدس ، ولكنـه بدلا من ذلك قتل فى حرب سخيفة ، حرب نشبت من أجل امرأة هى هيلين زوجة مينلاوس ملك أسبرطة التى خطفها باريس شقيق ترويلوس ، وقد قلت أنها حرب نشبت من أجل امرأة ، ولكن لم تشتعل بسبب الحب •

نعود الى نص روزاليند ، وهو نص تعلو فيه لغة الأنثى على على لغة الرجل ، وهو من هـذا المنطلق يمكن أن يكون نصا ابداعيـا ، لولا انه يسخر بابـداع آخر مزعوم وهو الحب ، وخاصـة اذا كان المحب أو العاشق رجـلا ، ذلك لأن الرجل يرتكب كل الحماقات الممكنة وغير الممكنة ، ولكنه لايمكن أن ينزلق فى وهم الحب ، أو حتى فى وهم الابداع •

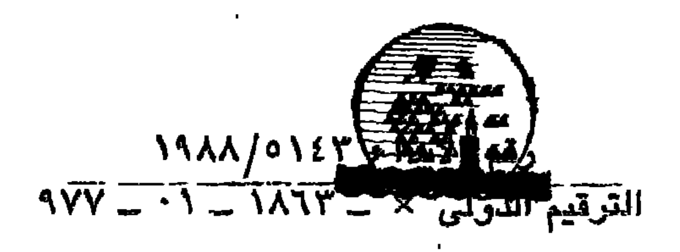
مهما يكن فان نص روزاليند ، نص تطغى فيه لغة الأنثى .
لوجود الأنثى فى الغابة أو الطبيعة ، بعيدا عن المدينـــة باعرافها
وتقاليدها وقوانينها ، وبعيدا عن لغتها ، وهـــذا هو المهم ، بل
والأهم ، ولكن هل يستطيع الانسان أن يعيش بعيدا من المدينة
والمدنية . هـــذا هو السؤال مرة أخرى ، وهو سؤال ليس له
الا جواب واحد ، وهو اننا شـــئنا أم أبينا لابـــد أن نعيش فى
المدينة ، وهـــذا ما يحدث فى نهايـــة كوميديا
«As you like it»
اذ يعود أبطالها الى المدينة ، ويخضعون للغتها ، وهى لغـــة
لا تعترف بلغة الانثى أو لغة الطبيعة ولا تعترف بسيناريو الحب ،
وتعترف فقط بسيناريو الزواج وهـــذا ما يحـــدث فعلا فى نهاية
الكوميديا ، التى تنتهى بدون حب وبدون ابداع .

---

1. Peggy ward Corn
   «Combination delight»
   The uses of the story within A story in Pale fire
   The Journal of Narrative technique
   Volume 17, No. 1, winter 1978.
2. Susan carlson
   wmon in «as you like it»
   Community, change, and choice.
   Essays in literature.
   Volume 14, No. 2, fall 1987.
3. Ibid.
4. Ibid

الفهـــرس

الصفحة



رقم الايداع ١٩٨٨/٥١٤٣

الترقيم الدولى × ـ ١٨٦٣ ـ ٠١ ـ ٩٧٧

الهيئة المصرية العامة للكتاب